This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

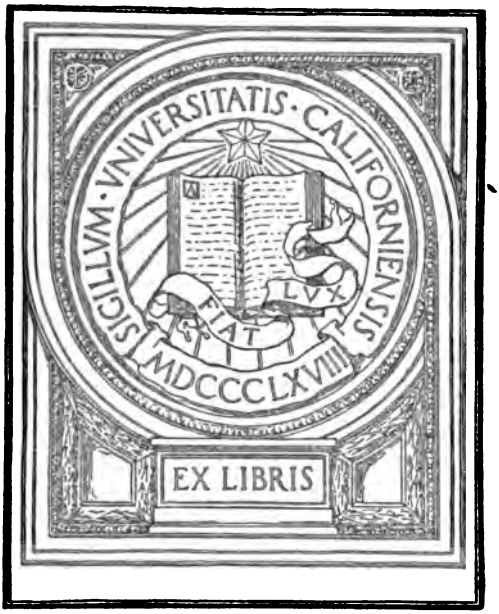
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

UC-NRLF
$B 54 122


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Literature

LEZIONI

DI STORIA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DEL PROFESSORE

GIUSEPPE FINZI

Vol. IV. — Parte prima.

IL ROMANTICISMO E ALESSANDRO MANZONI

TORINO
ERMANNO LOESCHER
FIRENZE — ROMA
Via Tornabuoni, 20 — Via del Corso, 307
1891

PQ4037
F5
v.4:1

PROPRIETÀ LETTERARIA

UNIV. OF
CALIFORNIA

Torino — Stabilimento tipografico Vincenzo Bona.

AL

PROF. COMM. GIOVANNI MESTICA

DEGNO CONTINUATORE

DELLA GLORIOSA SCUOLA MARCHIGIANA

DEDICO QUESTE PAGINE

COME A MAESTRO

M220838

PREFAZIONE

Della nostra Storia letteraria questo volume contiene la parte forse meno certa e più controversa, come quella a cui la critica ha recato più scarso contributo di studi larghi e positivi e di salde e imparziali conclusioni.

Il romanticismo e l'opera di Alessandro Manzoni abbracciano un periodo ancor troppo vicino a noi, esercitarono sino a ieri ed esercitano forse tuttavia troppo profonda influenza sul nostro movimento letterario, perchè chi li ha studiati o li studia si possa tener sicuro di non recar nell' esame dei fatti qualche resticciuolo almeno del proprio soggettivismo intellettuale e morale. — Da ciò e dal naturale sviluppo che doveva prendere la trattazione d' un argomento di tanta importanza procede l' ampiezza di questa parte del mio lavoro. Fu proposito mio di ristudiare le origini e i caratteri del nostro romanticismo e dell'arte manzoniana con quella maggiore oggettività e indipendenza di giudizio che per me fu possibile. Nè classico nè romantico, nè manzoniano nè antimanzoniano, mi sono industriato di collocarmi fuori dei fatti per potere con tutta serenità e pienezza comprenderli ed illustrarli. A ciò mi avranno fatto senza dubbio difetto la dottrina e l'ingegno, ma non certamente il culto del vero e lo studio amoroso. In questo modo m'è accaduto di dover esprimere opinioni più o meno discrepanti da quelle degli egregi e degli illustri che mi hanno preceduto in siffatti studi; onde ora temo che per alcuni non sarò stato abbastanza caldo e per altri abbastanza tepido lodatore, non altro accattandomi che riprovazione da questi e da quelli,

a Dio spiacente ed a' nemici sui.

Di che certamente avrò non piccolo rammarico; se non che mi conforta il pensare come non i manzoniani nè gli antimanzo-

niani d'oggidì possano assicurarsi di pronunziar l'ultima sentenza sulla travagliata questione; e forse anche a chi ha più sembianza di reità ch'io non abbia riserba le sue giustizie l'appello della posterità.

Mi accommiato adunque da questo volume augurando a lui sereno, se non benigno, il giudizio de' critici. E davvero non il giusto e onesto biasimo mi cuoce, ma la contumelia intenzionale di chi malmena appiattato tra' colonnini de' giornalucci, dicendovi magari che non sapete scrivere perchè scrivete *obligo*, *publico*, *imagine* invece di *obbligo*, *pubblico*, *immagine* e *circa* come avverbio invece che come preposizione! La qual sorte di critica al postutto dovrebbe riuscire lusinghiera, perchè non fa che rendere manifesto come chi s'arrabbia a pur volervi addentare, non trovi altra presa. E tale riuscirebbe veramente se, per rispetto all'onestà letteraria di troppi, che presumono andar per la maggiore, non sorgessero nell'animo quegli amari pensieri che a Giorgio Vasari facevano rimpiangere i bei tempi del Ghiberti e del Brunellesco: *Felici spiriti*, mi conforterò nelle sue parole, *felici spiriti, che mentre giovavano l'uno all'altro, godevano nel lodare le fatiche altrui. Quanto infelici sono ora i nostri! che, mentre che nudcono non sfogati, crepano d'invidia nel mordere altrui.* E mi conforto nell'amichevole benevolenza degli eletti, che nelle mie fatiche m'incuorano e giovano, e a cui voglio raccomandato il presente lavoro. Tra' quali io devo pur nominare il sagace libraio milanese Levino Robecchi, che con rara modestia ed operosa intelligenza rinnova i fasti librari di Vespasiano e di Aldo. De' suoi tesori bibliografici intorno alla questione classico-romantica egli mi fece largo e liberale servigio, e mi è caro di rendergliene qui schietta testimonianza e cordiali ringraziamenti.

Torino, il 2 di luglio del 1890.

GIUSEPPE FINZI.

INDICE DELLE LEZIONI

Lezione I. — *Precursori del Romanticismo in Germania e in Italia.* — I. Per una questione di metodo. — II. La servitù tedesca al classicismo francese. — III. Reazione tedesca all'imitazione francese — Gli scienziati. — IV. I letterati — La scuola svizzera e Klopstock. — V. Lessing. — VI. Indole del nuovo movimento letterario in Germania. — VII. Condizioni simili della coltura in Italia e in Germania nel secolo XVIII. — VIII. L'abate Conti precursore del Lessing — Sue dottrine. — IX. Le idee del Conti sul teatro e sua imitazione dello Shakespeare. — X. Giuseppe Baretti, il Lessing italiano. — XI. Le idee di Cesare Beccaria intorno allo stile. — XII. Carlo Gozzi preteso padre del Romanticismo. — XIII. Studiosi e traduttori italiani di poesia inglese e tedesca. — XIV. Ossian e il Cesarotti. — XV. Influenza della poesia ossianica sulle letterature europee — Il Romanticismo del Foscolo. — XVI. Ippolito Pindemonte araldo del Romanticismo italiano *Pag.* 1

Lezione II. — *Svolgimento del Romanticismo.* — I. Effetti immediati della Rivoluzione e dell'Impero sulla letteratura in Francia e in Italia. — II. Il Romanticismo tedesco durante l'Impero. — III. Primi moti del Romanticismo in Francia — Chateaubriand e la signora di Staël. — IV. I liberali lombardi dopo la Ristorazione. — V. La *lettera semiseria di Crisostomo,* bando di guerra del Romanticismo italiano. — VI. *Le idee di Crisostomo-Berchet* sul Classicismo e sul Romanticismo. — VII. Pregi e difetti della teoria di Crisostomo. — VIII. Origine, opportunità e intenti del *Conciliatore* e sue prime armi — IX. Sviluppo delle dottrine romantiche nel *Conciliatore.* — X. Riepilogo d'idee intorno al Romanticismo . . . . . » 55

Lezione III. — *La poesia vernacola.* — I. Le idee romantiche rimettono in onore la poesia dialettale. — II. La poesia siciliana sino a Giovanni Meli. — III. Qualità generali della forma nella poesia del Meli. — IV. La contenenza della poesia del Meli. — V. Valore poetico del Meli. — VI. Il Meli favolista. — VII. Carlo Porta. — VIII. Qualità del suo ingegno. — IX. Eccellenza dell'arte sua. — X. I suoi capolavori. — XI. Suo perfetto uso della lingua vernacola. — XII. Il Porta alfiere

della scuola romantica. — XIII. La poesia vernacola a Venezia. — XIV. Angelo Brofferio poeta vernacolo piemontese. — XV. Il Brofferio e il Béranger. — XVI. La poesia vernacola romanesca; Luigi Ferretti e Giuseppe Gioachino Belli *Pag.* 114

Lezione IV. — *Alessandro Manzoni. — Le prime prove e gl'Inni sacri.* — I. Il culto del Manzoni. — II. Cenni intorno alla sua vita. — III. Indole dell'uomo. — IV. *Il Trionfo della libertà.* — V. Altre poesie giovanili — Il Manzoni scudiero dei classici. — VI. I *Versi* per l'Imbonati. — VII. L'*Urania.* — VIII. Gli Inni Sacri — La *Risurrezione.* — IX. *Il Nome di Maria.* — X. *Il Natale.* — XI. *La Passione.* — XII. *La Pentecoste.* — XIII. Indole della lirica sacra del Manzoni » 162

Lezione V. — *Alessandro Manzoni. — La lirica civile e i Cori.* — I. *Marzo 1815* e *Marzo 1821.* — II. *Il cinque maggio.* — III. Il coro del *Carmagnola.* — IV. Il primo coro dell'*Adelchi.* — V. Il secondo coro dell'*Adelchi.* — VI. Idee generali intorno alla lirica del Manzoni . . . . . » 238

Lezione VI. — *Alessandro Manzoni — Le tragedie.* — I. Prime idee e primi tentativi d'una riforma drammatica in Italia. — II. La riforma drammatica nei critici e nei poeti francesi tra il 1800 e il 1820. — III. Idee del *Conciliatore* sulla letteratura drammatica. — IV. Idee del Manzoni sulla drammatica e primo concepimento del *Carmagnola.* — V. Analisi della tragedia. — VI. Difetti nell'orditura e nel carattere dei personaggi. — VII. Analisi dell'*Adelchi.* — VIII. Sua orditura. — IX. Carattere dei personaggi. — X. Osservazioni generali sulle tragedie del Manzoni. — XI. I cori . . . . » 291

Lezione VII. — *I Promessi Sposi.* — I. Concetto del Romanzo. — II. Sunto di esso. — III. Critica dell'argomento e dell'intreccio. — IV. I personaggi di Lucia e Renzo. — V. Don Abbondio. — VI. Fra Cristoforo e Federigo Borromeo. — VII. Don Rodrigo e l'Innominato. — VIII. La Signora di Monza. — IX. Caratteri e tipi secondari. — X. Potenza e analisi di stile. — XI. La storia e l'imitazione nei *P. S.* — XII. L'autore nel suo romanzo. — XIII. La politica e la religione nei *P. S.* — XIV. Qualità formali del concepimento e dell'espressione . . . . . » 362

Lezione VIII. — *Le dottrine letterarie e le prose minori di Alessandro Manzoni.* — I. Il Manzoni e il Romanticismo. — II. La critica del Romanzo storico. — III. La dottrina manzoniana sulla unificazione della lingua e le correzioni ai *Promessi Sposi.* — IV. Gli altri scritti in prosa. — V. Influenza dell'opera letteraria del Manzoni . . . . . » 450

LEZIONE I.

Precursori del Romanticismo (1) in Germania e in Italia

I. Per una questione di metodo. — II. La servitù tedesca al classicismo francese. — III. Reazione tedesca all' imitazione francese - Gli scienziati. — IV. I letterati - La scuola svizzera e Klopstock. — V. Lessing. — VI. Indole del nuovo movimento letterario in Germania. — VII. Condizioni simili della cultura in Italia e in Germania nel sec. XVIII. — VIII. L'abate Conti precursore del Lessing - Sue dottrine. — IX. Le idee del Conti sul teatro e sua imitazione dello Shakespeare. — X. Giuseppe Baretti, il Lessing italiano. — XI. Le idee di Cesare Beccaria intorno allo stile. — XII. Carlo Gozzi, preteso padre del Romanticismo. — XIII. Studiosi e traduttori italiani di poesia inglese e tedesca. — XIV. Ossian e il Cesarotti. — XV. Influenza della poesia ossianica sulle letterature europee - Il Romanticismo del Foscolo. — XVI. Ippolito Pindemonte araldo del Romanticismo italiano.

I. — Non molti in Italia hanno studiato di proposito il Romanticismo e quei pochi si sono generalmente tenuti contenti a considerarlo nel periodo più pieno del suo aperto trionfo presso

(1) Cfr. Gervinus, *Histoire du Dix-neuvième siècle, traduite de l'Allemand* par I. F. Minssen, Paris 1864. — Le *Storie della lett. tedesca* dell'Heinrich, Koenig, Scherer; le opere del Lessing, del Göthe, dello Schiller; la *Storia del dramma* del Klein; le *Lezioni sulla letteratura drammatica* di Federico Schlegel tradotte dal *Gherardini; La Storia della letteratura del Mezzodì dell'Europa* del Sismondi; l'*Allemagne* della Staël (Paris 1884); *La Littérature Française au dix-neuvième siècle* par Paul Albert (Paris 1882); *Göthe, Ses précurseurs et ses contemporains* par A. Bossert, Paris 1882; *Le mouvement littéraire au XIXe siècle* par G. Pellissier, Paris 1889, ecc.

di noi, ricercandone le cagioni e le ragioni nell'influsso che il pensiero contemporaneo d'oltr'alpe esercitava allora su la letteratura italiana; di guisa che per poco non si giunse a conchiudere che il Sismondi e la Signora di Staël sono i veri genitori del Romanticismo italiano.

Se non che, a me sembra che un fatto di tanta importanza non si possa attribuire all'azione immediata, per quanto efficace, di due scrittori; nè mi pare che il concetto molto generico d'un'influenza forestiera, poderosamente esercitatasi sul pensiero nostro, possa spiegare tutta quella rivoluzione d'idee e di forme che scoppiò e trionfò presso di noi nei primi lustri di questo secolo.

So bene che, a rincalzo della comune dottrina, gli storici e i critici della letteratura trovano altri argomenti nelle condizioni politiche e morali dell'Italia, quale uscì da' trattati del 15. E certamente le condizioni politiche e morali, nonchè i trattati che le generano o ne procedono, devon contare per più di qualche cosa, chi si faccia a studiare le cagioni de' grandi mutamenti avvenuti ne' rispetti del pensiero e dell'arte.

Così accade che niuno accenni al primo scapestrare del secentismo senza che tocchi almen di volo il trattato di Castel Cambresì e la conseguente assodata dominazione spagnola.

Ma la storia, anche nell'ordine de' fatti letterari, non bisogna consultarla ne' soli suoi moti ultimi e più apparenti; chè, così operando, è facile essere condotti a conchiusioni o errate o eccessive; come chi riferisse tutto alla rïazione politica del 1815 il romanticismo affermatosi tra noi nel 1816; o allo stabilimento della potenza spagnola in Italia, ratificato nel 1559, facesse tutto il carico del secentismo che invase di poi le lettere e le arti.

No; la storia ha anch'essa le sue leggi fisiologiche per le quali i fenomeni apparenti sono la conseguenza di una serie

più o meno lunga e complicata di fenomeni anteriori, che ne preparano lo sviluppo e lo scoppio. Ora del romanticismo italiano non furono sin qui considerate che le cause ultime ed esteriori, nè altri ebbe mai a manifestare (per poco non dissi) il sospetto che le idee primigenie, da cui quel gran fatto letterario si svolse, serpeggiassero già per entro al complesso movimento del pensiero italiano del secolo XVIII, ancor prima cioè che la restaurazione politica e cattolica del 15 le consacrasse, ancor prima che le dottrine del Lessing e degli Schlegel le volgessero a certa meta, ancor prima che la tarda influenza della Staël, del Sismondi, del Chateaubriand, le facesse generalmente accette e popolari.

Io tengo adunque come necessità di metodo il ricercare, negli angusti termini concessimi dall'indole dell'opera presente, questo movimento delle idee nel periodo anteriore al nostro proprio *romanticismo*, e indagare se anch'esso, per usare un'espressione preferita oggidì, non abbia presso di noi avuto i suoi *precursori*.

II. — Non sarà eccessivo prendere le mosse dal Risorgimento, il quale così benefico e pure così diverso influsso esercitò sul pensiero e sulla civiltà dell'Europa. Per esso la cultura classica dall'Italia, che prima e tutta quanta se ne imbevette, si diffuse nelle altre contrade: più largamente in Francia per la maggior affinità della lingua e del genio nazionale e per i più stretti e frequenti contatti; meno in Germania, dove il Rinascimento maturava la nuova fede e la nuova lingua letteraria della nazione; meno ancora in Inghilterra, cui la natura isolana del paese rendeva men soggetta alle influenze continentali, conservando più tenacemente l'impronta nazionale all'indole, alle tradizioni, ai costumi, a tutta insomma la vita intellettuale e sociale.

Ma l'azione che l'Italia esercitò nel quattro e cinquecento rispetto al movimento delle idee, la spiegò la Francia nel sei e nel settecento. Raffinate in forme più polite ed eleganti le antiche costumanze feudali e cavalleresche; adattata a' nuovi tempi la politica invadente dei Carolingi, degli Angioini, dei Valois, dei primi Borboni: ristorata nelle fonti classiche l'antica moltiplice vena dei trovéri e dei trovatori, la Francia di Luigi XIV conquistò moralmente l'Europa, e specialmente sottomise al predominio delle sue idee, dei suoi costumi, e financo delle sue mode, quella ruvida Germania, a domar la quale erano state impotenti le legioni di Roma. Ma quello che non avevano potuto ottenere le armi dei vincitori del mondo, produssero le lotte intestine; e l'austero Allemanno, già fiero delle sue tradizioni nazionali che mettevano capo ad Arminio e ai Nibelunghi, spossato ormai e dissanguato dalla guerra disastrosa de' trent'anni, piegò lo spirito ad una profonda soggezione morale. Allora il francese divenne l'idioma di moda e quasi ufficiale; la letteratura francese con Corneille e Racine, La Fontaine e Boileau, Molière e Voltaire, spadroneggiò il pensiero e la scuola. Si studiava il dolce idioma sotto maestri venuti da Parigi, nè v'erano dame e gentiluomini che non si facessero legge di buon gusto parlar francese o, almeno, mescolare alla patria lingua quanto più sapevasi di modi francesi.

Si studiava la retorica sull'*Arte poetica* del Boileau (1); si

---

(1) Chi voglia un'idea dell'artificio, a cui i poeti e i retori del tempo avevano assoggettata la letteratura, legga l'*arte poetica* del Boileau, che minaccia la scomunica maggiore al poeta che osasse far parlare sulla scena i pastori al modo che parlerebbero al villaggio. E il Voltaire aggiungeva che gli attori rappresentano una scena davanti ai primari personaggi della nazione, i quali parlano nobilmente, e davanti ai quali bisogna parlare nobilmente. Al che un buon critico tedesco, lo *Strauss*, osservò che il Voltaire « rivelava così, senza volerlo, il segreto della drammaturgia classica

compiva l'educazione dei giovani con un viaggio in Francia; ogni capitale voleva il suo castello e il suo parco ad imitazione del gran castello e del gran parco di Versailles; si copiava la Francia nella letteratura, nei costumi, nelle mode; non si teneva per assicurata la riputazione d'un uomo se non fosse confermata da qualche scrittore francese, nè si prendeva interesse per altri autori che non fossero di Francia. L'esempio meglio eloquente e noto di questo singolare andazzo è quel gran Federico di Prussia che ostentava così fiero dispregio per la lingua e l'arte tedesca; lingua ch'egli diceva *semibarbara;* arte ch'egli accusava di non destare *nè interesse nè diletto.* Alla sua corte, modellata all'etichetta francese, festeggiava filosofi e letterati di Francia, come il Voltaire; plaudiva a spettacoli francesi, e le tragedie dello Shakespeare, non asservite all'imitazione classica secondo l'arte poetica seguita dal Corneille e dal Racine e codificata dal Boileau, chiamava, nella sua celebre lettera sulla letteratura, *abbominevoli e degne dei selvaggi del Canadà,* e aggiungeva: *ma ecco apparir sulla scena un Goetz di Berlichingen, imitazione detestabile di quelle cattive tragedie inglesi; e il publico applaude e con entusiasmo domanda la replica di così ributtante volgarità* (1).

« dei francesi. Il dramma è la ricreazione della corte; i personaggi non « devono parlare secondo il loro cuore, il loro carattere e la loro situa- « zione, ma come si conviene davanti al re ed alla corte: e così la gran « legge dell'arte drammatica non è più la verità, la natura, la bellezza, « ma l'etichetta ». Cfr. il *Discorso* di *Federigo Strauss* premesso al *Natano il Saggio* del Lessing, trad. di *Casimiro Varese,* Firenze, Le Monnier. Citato anche dal *Morandi* in *Voltaire contro Shakespeare e Baretti contro Voltaire,* pag. 52, Città di Castello, 1884.

(1) Questa *volgarità* è uno dei primi e più forti lavori del Göthe, ma non condotto secondo i modelli e le regole seguìte dai classicisti e predilette da Federico il Grande, devoto anch'egli al gusto trionfante a' suoi dì.

Così profonda servitù intellettuale, che comprimeva il genio proprio della nazione tedesca, ebbe naturalmente ostinati e famosi corifei che, secondo il solito, portarono all'eccesso i principii sui quali le dottrine e tendenze dominanti si appoggiavano. Di questi fu come antesignano *Martino Opitz*, il quale nella *Poetica tedesca*, ricalcando il Boileau, raccomanda l'imitazione dei modelli classici. Tradusse dall'antico, fra cui l'*Antigone* di Sofocle, e diluì delle odi di Orazio in centinaia di versi alessandrini, da lui introdotti in Germania imitando i francesi.

Se la Germania fosse stata un paese vergine d'ogni elemento tradizionale e storico di civiltà e di arte, certamente così largo dominio d'idee e costumanze francesi vi avrebbe

---

Federico II, amico e ammiratore del Voltaire, ne seguiva con fedele esclusivismo di discepolo le dottrine letterarie. Se non che il Voltaire, tutto che vasto intelletto e assai libero nell'ordine delle idee filosofiche e politiche, era anch'egli strettamente legato ai pregiudizii letterari che al suo tempo dominavano in Francia. Cotesti pregiudizi avevano il proprio fondamento nel culto eccessivo dell'arte classica, specialmente rispetto alle forme esteriori; nella riproduzione formalmente servile che se ne voleva come il maggior grado possibile di perfezione; nell'applicazione rigida dei principii retorici d'Aristotele e d'Orazio, frantesi ed esagerati il più delle volte. Da ciò procedette anche l'ostentato dispregio che per lo Shakespeare addimostrò sempre il Voltaire, e che il reale seguace di costui spacciava a dose rincarata. E si capisce; nato da un progressivo svolgimento del dramma sacro togliendo i proprii elementi dalle tradizioni, dalla vita, dal genio del popolo tra cui fiorì, il dramma shakesperiano procedeva con una libertà di sviluppo e un sentimento della verità e della naturalezza che non potevano garbare agli autori e ai critici francesi, il Voltaire compreso; i quali erano usi di costringere le loro azioni tragiche in uno stampo prestabilito, traendo dall'enfasi declamatoria del dialogo quell'interesse che doveva procedere, e che lo Shakespeare faceva procedere, dalla viva e verace rappresentazione dei caratteri e delle umane passioni.

Di che seguì che il grande tragico inglese divenne il segnacolo in vessillo della rivolta. Aborrivanlo quelli che più pervicacemente s'ostinavano nella loro male intesa imitazione classica; lo studiavano, lo propugnavano imitabile modello in nome della libertà e della verità letteraria, quanti,

esercitato una duratura e non agevolmente vincibile influenza. Ma gli elementi de' quali si componeva la primitiva civiltà tedesca, e che avevano informati venti secoli di storia, erano troppo repugnanti al genio della cultura nuova che loro si era sovrapposta. Potevano rimanere a lungo compressi e sopiti sotto di questa, ma essere distrutti in tutto, o in tutto assimilati, non potevano. Essi conservavano la fiaccola della nazionalità e del genio germanico, che imitazione straniera non poteva spegnere; tanto è vero che pur nell'opera del primissimo campione della franceseggiante imitazione classica, Martino Opitz, sorge anche il primo cenno del rinnovamento. Infatti nel suo scritto « *Aristarco o del disprezzo della lingua tedesca* » egli combattè il vezzo allora seguìto d'usare il latino per le scritture dotte e il francese per le scritture famigliari e piacevoli, mostrando

---

segnatamente in Germania, volevano scuotere il giogo della servitù e dell'artificio. Chi vorrà pertanto cimentarsi al forte lavoro d'una vera e compiuta *Storia del Romanticismo* dovrà dare un buon capitolo alla varia fortuna delle tragedie dello Shakespeare in Francia e specialissimamente in Germania nel secolo XVIII.

Del resto, ritornando a Federico il Grande, è singolare com'egli nel suo accecamento per le teorie volteriane giungesse a spregiare apertamente non pure la drammatica inglese e i lavori tedeschi che traevano il proprio argomento da tradizioni e costumi nazionali, ma sin anco quell'antica epica tedesca a cui doveva attingere con sì felice larghezza la critica e l'arte del suo paese. A documento delle idee del tempo giova riferire testualmente la lettera con la quale nel 1784 rispondeva al Myller, recente editore del poema completo dei *Nibelunghi:*

« Voi giudicate con troppo favore quei poemi dei secoli XII, XIII e XIV « di cui avete promossa la pubblicazione, credendo siano per arricchire la « letteratura tedesca. A mio giudizio essi non valgono una cartuccia e non « meriterebbero d'essere tolti dall'oblio. Almeno nella mia libreria non « tollererei siffatta robaccia, ma ne la getterei fuori. L'esemplare inviatomi « attenda dunque la sua sorte nella gran biblioteca, dove non promette « d'essere molto cercato.

« Potsdam, 22 febbraio 1784.

« Federico ».

che non c'è fra le lingue alcun privilegio gerarchico o nobiliare, e sostenendo che ciascuna risponde a capello al genio del popolo cha la parla. Potrà parere strano che l'Opitz scrivesse poi siffatta opera in latino; ma ciò mostra come la forza delle cose trascinasse infine i più ricalcitranti, e cominciassero a riconoscere certe verità e certe necessità anche quelli che per cagion dei tempi men potevano rassegnarsi a seguirle. Il trionfo del tedesco sul latino e sul francese era il trionfo del genio e delle tradizioni nazionali sul formalismo della vecchia scuola e il manierismo della nuova; era il fatale e quasi inconsapevole ridestarsi della coscienza di tutto un popolo, che rivendicava ed affermava sè stessa.

III. — Da ciò che s'è detto chi anche poco conosca o tenga in conto la necessità delle leggi storiche può facilmente desumere quello ch'ebbe a seguirne; vogliam dire la reazione dello spirito nazionale, che insorse contro il convenzionalismo delle forme d'accatto imposte esteriormente alla vita, al pensiero ed alla letteratura, a ritroso dell'indole propria e del genio tradizionale del popolo. Questa reazione si manifestò primamente con certa efficacia nell'opera di alcuni pensatori i quali, esercitando quell'acuto spirito d'investigazione e di critica che recò poi a tanta altezza la scienza tedesca, dalla pura speculazione filosofica e dall'astrazione matematica seppero passare alle pratiche applicazioni nel campo delle dottrine morali, politiche e letterarie. Di questa schiera sono il *Leibnitz*, che può chiamarsi il padre della moderna filosofia tedesca e disputò al *Newton* la precedenza nella scoperta del calcolo sublime; il *Wolf*, che, tra l'altro, propugnò in Germania quelle stesse dottrine che furono indi a non molto sviluppate in Italia dal Beccaria nel celebre trattatello *Dei delitti e delle pene;* il *Thomasius*, che combattè vigorosamente l'indirizzo antina-

zionale che la cultura tedesca prendeva, e fu dei primi a sostenere l'uso letterario della patria lingua.

IV. — Intanto che la pleiade ognor crescente degli scienziati veniva combattendo l'artificioso atteggiarsi della cultura e della letteratura nel loro paese, nel campo stesso delle lettere sorse la ribellione. La quale, come tutte le ribellioni, scoppiò appunto allorchè la scuola dell'imitazione era giunta al colmo delle sue esagerazioni e della sua intransigente prepotenza. Fra il 1730 e il 1750 si può dire che troneggiasse nella letteratura tedesca quel *Gian Cristoforo Gottsched* il quale pretese di trarre dai capolavori classici, e specialissimamente francesi, tutti i cànoni dell'arte, per modo da intesserne una sua *poetica* che doveva essere la guida infallibile alla perfezione per chiunque tentasse l'arringo letterario. E la cecità sua ed altrui giunse a tal segno che i lavori fatti secondo la sua falsariga, come che pessimamente riusciti, egli persuadeva agli illusi autori ch'eran veri capolavori e come tali li faceva accettare dal publico. Contro siffatta scuola osarono ribellarsi, i primi, alcuni liberi spiriti della Svizzera tedesca (Zurigo) dove sorse una scuola nuova capitanata da *Gian Giacomo Bodmer* e intesa a contrastare alla dittatura letteraria del Gottsched. Nel Bodmer e nella scuola di Zurigo nessuna traccia d'imitazione francese; ma invece il culto discreto della letteratura inglese, e, specialmente, il sentimento della natura, studiata ne' suoi fenomeni e spettacoli e non attraverso modelli troppo antichi od a troppo viete teoriche. Da questo gruppo uscì *Salomone Gessner*, autore di idilli famosi, dove la semplicità della vita e del sentimento si accoppia alla naturalezza della forma, e che allora piacquero tanto a molti nostri e furon anche tradotti da alcuni, tra' quali è da nominare segnatamente l'abate *Aurelio Bertola*. Dalla scuola zurighese

attinse più d'un'ispirazione *Federico Klopstock* (1724-1803), il vero padre della rinnovata letteratura tedesca. Egli col poema del *Messia* e con le liriche dette l'esempio d'una poesia nuova, derivata in parte dall'entusiasmo dell'anima infiammata dal sentimento religioso, e in parte dall'osservazione immediata e geniale della natura. Tutte le regole dell'arte classica erano rimaste lettera morta per lui; dispettò ogni imitazione, e traendo l'argomento, anzichè dalle scuole, dal vivo della sua coscienza religiosa, fervida e sincera, si abbandonò a quel misticismo lirico a cui il suo spirito naturalmente propendeva. N'uscì pertanto una poesia calda e originale, che fu il segnacolo in vessillo dell'arte nuova e della nuova scuola. Le menti eran sazie delle fredde rappresentazioni modellate secondo i convenzionali atteggiamenti dell'arte classicheggiante, ed accolsero con entusiasmo le vaporose e mistiche idealità klopstockiane. Si potrebbe dire, con le debite riserve, che il Klopstock, come Dante, trovasse un *suo dolce stil nuovo* che avviò per miglior cammino l'arte del suo paese.

V. — Se non che il nostro trecento era un periodo assai più poetico che critico, dove il settecento in Germania trasse dalla critica il rinnovamento dell'arte. Di guisa che ciò che il poeta del *Messia* coi versi, otteneva con la forza del ragionamento quello ch'è ancora il principe dei critici tedeschi, *Efraimo Lessing* (1729-1781). Come il Klopstock procedeva dalla scuola letteraria di Zurigo (*Bodmer*, *Haller*, *Breitinger*, ecc.) così il Lessing dalla scuola filosofica di Halle (*Leibnitz*, *Wolf*, *Thomasius*, ecc.). E per tal modo la letteratura allemanna si purificava e ravvivava, sì nella contenenza che nella forma, per una doppia vigorosa corrente, la quale si unì in gran fiume nella mente poderosa del Lessing. Il quale nella *Drammaturgia d'Amburgo* dette il colpo di grazia

all'imitazione francese, sfatandone i modelli, combattendo le leggi arbitrarie delle unità di *tempo* e di *luogo*, e mostrando la necessità che sul teatro palpiti il sentimento della vita moderna e si movano caratteri e non vi s'agitino solamente passioni. Non contento della teorica, il Lessing dette egli stesso l'applicazione pratica dei suoi principii nell'*Emilia Gallotti*, che non riuscì una tragedia perfetta, ma pur mostrò quanto sana era la dottrina dell'autore. Il quale, col sostituire il soggetto contemporaneo all'antico, con la rapidità delle scene e col raccogliere tutto l'interesse sul fatto, anzichè sugli accessori, col bandir quel fare enfaticamente declamatorio ch'era proprio della tragedia francese, rinfrescò e avvalorò le tradizioni shakesperiane e gettò i fondamenti del nuovo dramma romantico, recato poi a varia perfezione dallo Schiller *(Guglielmo Tell, I Masnadieri, Maria Stuarda*, ecc.), dal Göthe *(Goetz di Berlichingen, Egmont, Faust)*, da Victor Hugo *(Cromwel, Hernani)* e variamente fiorito poi con più o meno vigorosi rimettitici anche in Italia, col Manzoni, col Pellico, col Niccolini, col Marenco, ed altri ancora.

Persecutore tenace d'ogni convenzionalismo, il Lessing combattè e vinse un'altra battaglia. La scuola svizzera avea fieramente osteggiata la formale imitazione francese, ma, forse tratta dalla natura stessa del paese, mirabilmente pittoresco, aveva ecceduto nel *pittorico*, sbizzarrendosi in un gran lussureggiare di descrizioni e cogliendo, delle cose e dei fatti, più le forme e i rapporti esteriori, che non gl'intimi caratteri ed attributi. Il capolavoro del genere fu il poema dell'Haller, *Le Alpi*, argomento di cui niun altro poteva trovarsi più adatto al genere descrittivo. L'esempio portò i suoi frutti; molti poeti in Germania, in Italia, nella Francia stessa si piacquero di seguire la novità ed entrò come cànone d'arte che il descrittivo era elemento essenziale della poesia, a tale che più critici

valutavano il vario pregio delle opere poetiche secondo più o meno partecipassero dell'elemento pittorico. Del nòvero di questi fu il conte di *Caylus,* celebre antiquario e critico di cose d'arte e letteratura. Contro quest'altro preconcetto disputò il Lessing, e tolta occasione dalla *Storia dell'Arte presso gli Antichi* del Winkelmann, dove questi instituisce un confronto tra il dolore espresso dal famoso gruppo del *Laocoonte* e quello di *Filottete* in Sofocle, dettò un'opera mirabile di lucidità e serrata vigoria d'argomentazione, intitolata appunto *Laocoonte* e volta a dimostrare l'indole varia della poesia e della pittura e i confini che le separano (1).

VI. — Le cose fin qui ricordate sembrano più che sufficienti a chiarire l'indole del movimento letterario avvenuto in Germania intorno alla metà del secolo XVIII e gli effetti che dovettero procederne. Riepilogando si può adunque tenere per fermo:

a) Che una profonda e perniciosa influenza pseudo-classica, venuta di Francia, asserviva e guastava la cultura tedesca.

---

(1) Ne riportiamo un breve sunto tratto dalla prefazione fatta dal Persico alla sua bella versione del Laocoonte (Napoli, Morano, 1879):

« Notasi nel capitolo primo il confronto istituito dal Winkelmann fra la statua di Laocoonte e il Filottete di Sofocle. Che hanno di comune queste due immagini artistiche? Il modo di soffrire. Dimostra il Winkelmann che il dolore in ciascuna è pacato e tranquillo, perchè non si rivela a furia di grida, di schiamazzi e d'imprecazioni. A questo argomento risponde il Lessing che, se il Laocoonte non apre bocca e non dà segni di furore, ciò è perchè l'apertura della bocca lo avrebbe reso deforme; deformità che non si scopre nel Filottete, perchè la nostra fantasia può vedere in lui il furore e la rabbia, senza che la immagine ne resti punto alterata. Questo è il punto di partenza di tutto il lavoro; dalle premesse si desumono gli argomenti con una chiarezza ed evidenza mirabile. Il discorso procede dimostrando, con l'aiuto di esempi, come non sia lecito in poesia quello che

b) Che il genio stesso della nazione, le sue tradizioni, il suo carattere contrastarono a quest'influenza.

c) Che il pensiero degli scienziati gettò primo il grido della ribellione, seguìto ben tosto dai letterati e poeti.

d) Che ne uscì una letteratura nuova, più libera e meglio conforme al gusto del popolo, come quella che coglieva direttamente dalla sua storia, dalle sue tradizioni, dalla sua vita, e dalla natura che lo attorniava, i proprii elementi e le proprie forme.

e) Che tutti cotesti nuovi elementi di cultura e di poesia non soltanto discordavano dagli elementi dell'arte classica, ma si può dire che anzi fossero in antagonismo con quelli, come il mondo tedesco ebbe sempre antagonismo col mondo latino.

f) Che questa cultura ed arte nuova sorse dunque in opposizione alla cultura e all'arte classica; nè già contro quanto era in questa di grande, di perfetto, d'universale; ma contro quel classicismo di seconda mano, esagerato, contraffatto, artifiziato, in cui i sommi antichi non avevano nè arte nè parte.

---

possono permettere l'arti plastiche, nè per contrario la pittura e la scultura abbiano le stesse norme della poesia. Ei riconosce valide le leggi dell'arte esposte dagli antichi, che gli paiono immutabili, e stima che i moderni, per essersene allontanati, caddero in quegli eccessi che tornarono così dannosi scambievolmente alla pittura e alla poesia. Ma come nel discorso del Winkelmann si nota la predilezione per la plastica, così pure nel Lessing si scopre la predilezione per la poesia. L'archeologo procede spesso per vie diverse dal letterato. La pittura e la poesia possono, a giudizio del Lessing, rappresentare un oggetto medesimo, ma valendosi di mezzi affatto opposti; giacchè le forme e i colori usati nello spazio appartengono alla prima, mentre i suoni adoperati nel tempo spettano alla seconda. La pittura esprime corpi, ed è coesistente; la poesia esprime azioni, ed è consecutiva. La pittura non sa esprimere le azioni che con i corpi; la poesia non sa esprimere i corpi che con le azioni ».

Tale è lo storico concatenamento dei fatti. Il nome di questa arte nuova è cosa accessoria, e basti sapere che in Germania stessa fu trovato e fu *Romanticismo*, forse perchè riconduceva di preferenza il pensiero alle prime età storiche dei popoli nordici, quando venne in fiore la cavalleria e si diffuse la poesia romanzesca. Ora è nostro proposito dimostrare che il medesimo movimento d'idee, benchè meno efficace, si palesò in Italia contemporaneamente a quello della Germania, e che da questo contemporaneo movimento, anzichè da improvvisa e artificiale imitazione posteriore, derivò i proprii motivi interiori il romanticismo italiano.

VII. — E per vero l'Italia sui primi del settecento non si trovava in condizioni letterarie molto più floride della Germania, non ostante le splendide tradizioni dei due grandi secoli che pur la Germania non avea avuto. L'Arcadia spadroneggiava, e se i poeti tedeschi della scuola del Gottsched bandivano un loro fittizio classicismo preso a prestito dai classicisti francesi, i mille poeti italiani con un formulario stereotipato contraffacevano sino al ridicolo quella sana aspirazione alla libera vita de' campi e ai grandi spettacoli della natura, che fu uno dei motivi peculiari dell'arte classica. E ognuno sa del resto che, almeno quanto alla drammatica, non fu scarsa l'influenza della letteratura francese del secolo di Luigi XIV sulla nostra; tanto è vero che non solamente il Maffei ed il Martelli, ma financo il nostro Alfieri devono riconoscere più di qualche elemento essenziale dell'arte loro dall'arte celebrata di Corneille e Racine.

All'infranciosato classicismo convenzionale che dominava in Germania corrispondeva dunque in Italia un classicismo in miniatura, artificiosamente infronzolito nella forma, miseramente snaturato e smascolinato nella contenenza. L'imitazione

francese nella drammatica era non meno viva e ostinata da noi che oltr'alpe; ma da noi fu meno avvertita e men dispettata, perchè da un lato la non mai interrotta tradizione classica la rendeva più accetta; dall'altro la già troppo abusata imitazione degli antichi modelli e le capestrerie dei nostri tragici del cinque e sei cento facevano accogliere come un correttivo l'andamento compassato e regolare, la dignità e la solennità della tragedia francese.

Lo stesso difetto di un sano e forte contenuto, originale e nazionale insieme, vero e sincero, avevano dunque le due letterature. L'una e l'altra si contorcevano negli inani artifici d'un'imitazione di seconda mano, la quale dell'arte classica non sapeva riprodurre che certi abiti esteriori e formali, certe qualità particolarissime e caduche; l'una e l'altra dunque si ribellarono a siffatte tendenze e a poco a poco, con isforzi spesso inconsciamente paralleli, sfatarono gl'idoli che un ineffabile decadimento intellettuale aveva consacrati; in Germania per effetto specialmente della guerra dei trent'anni e per la supremazia acquistata da Federico II; in Italia prima ancora, per effetto della dominazione Spagnuola e della reazione religiosa che tenne dietro al Concilio di Trento. E benchè in Germania la ormai forte tradizione del libero esame, la naturale indipendenza e l'abituale destrezza delle menti scaltrite nelle indagini ermeneutiche e scientifiche, nelle speculazioni filosofiche, nelle dispute teologiche e letterarie, fossero cagione che più larga, più piena ed efficace sorgesse la rivolta, non è nondimeno a credere che l'Italia le sia venuta sempre seconda nella lotta e nella vittoria.

VIII. — E valga il vero. Abbiamo veduto più sopra come il più forte campione della nuova critica e della nuova letteratura in Germania fosse il Lessing, il quale nella *Dram-*

maturgia d'Amburgo, combattendo il classicheggiante teatro francese, metteva in onore l'arte dello Shakespeare e nel *Laocoonte*, divisando i limiti della pittura e della poesia, da un lato richiamava l'arte a una più scrupolosa osservazione del vero, dall'altro sfatava la nuova scuola di *Zurigo* che dell'elemento pittorico abusava. Ora il *Laocoonte*, publicato nel 1766, ancorchè a poco a poco se ne valutasse il gran pregio, in sul principio non solo produsse poco effetto, ma fu fatto bersaglio a censure molte, e spesso irriverenti. Ebbene, quasi *cinquant' anni* prima del Lessing un illustre italiano esponeva e sosteneva la dottrina stessa così magistralmente sviluppata nel Laocoonte. L'abate *Antonio Conti* padovano (1677-1749), ricco di vario ingegno e di molteplice ed elegante dottrina, viaggiò quasi tutta sua vita e fra i suoi conoscenti e amici registrò i più celebri nomi del suo tempo; Leibnitz in Germania, Newton in Inghilterra, in Francia Cartesio, Voltaire e quella contessa di Caylus che fu madre all'antiquario e critico dello stesso nome, gran sostenitore, naturalmente, dell'arte classica in tutta l'esteriorità pomposa delle sue forme. Introdotto da questa medesima contessa di Caylus ne' dotti circoli della capitale francese, partecipò alle dispute che allora ferveano vive intorno ai principî e alle teoriche sull'arte e una delle stelle di que' circoli, la *presidentessa Ferrant*, gli scrisse una lettera, nella quale, appoggiandosi specialmente sulle nuove dottrine della scuola di Zurigo, allegava le invenzioni dei pittori a sostenere l'eccellenza artistica delle divinità pagane sugli angeli, demoni, ecc., del mondo cristiano.

Il Conti rispose alla saputa dama notando che *la poesia e la pittura sono simili, ma non in tutto; che dentro i limiti della natura vi sono i più bei caratteri senza ricorrere ai possibili; che dalle cose sacre possono i poeti trarre leggiadre finzioni ed immagini che in dilettare non cedono*

alle favole del paganesimo (1). In queste parole che il Conti scriveva nel 1718, undici anni prima che nascesse il Lessing, ci sembra che senza incorrere nella taccia di eccessivo ardimento si possano vedere preannunziati e compendiati tutti i principii del romanticismo.

Alla dottrina del sagace italiano non si acquetò la dama, e gli rispose con una lunga lettera, dove lo accusa *di geometra* e ripicchia sui suoi argomenti. Replicò allora il Conti con una assai lunga dissertazione in data del 13 agosto 1719. Fra le cose ch'egli scrisse, acconcie al nostro proposito, crediamo degne di nota le seguenti, dove si manifesta esplicita la condanna dell'artifizio poetico contro cui fu primamente inalberata la bandiera del romanticismo. « Io ammiro infini-« tamente (così suona il francese del Conti), io ammiro infini-« tamente Dante, Petrarca e Boccaccio. Dante ha la sublimità « e la forza nelle sue invenzioni e nelle sue espressioni; il « Petrarca ha ogni gentilezza nelle sue idee e nei suoi versi; « il Boccaccio ha raccontato meglio che ogni altro. Ma non « è egli vero che Dante c'infastidisce con l'introdurci il comico « nel Paradiso; che le più belle canzoni del Petrarca non « sono già le più platoniche; che i più leggiadri racconti del « Boccaccio non sono quelli ch'egli ha più caricati di frivoli « particolari? La ragione di ciò è evidente. Quando questi « autori hanno messo troppa sottigliezza d'intelletto *(trop « d'esprit)* nelle loro opere, essi si sono fatti ammirare a spese « del nostro diletto. Perchè amate voi tanto Rabelais, Marot, « La Fontaine, se non per la loro naturalezza e semplicità?....

« Ora parliamo dei personaggi che non sono reali, se non « per ipotesi. Mi sembra che voi, o signora, m'abbiate tacita-

(1) Riferite dal benemerito Toaldi nell'introduzione da lui premessa alle *Prose e poesie* del Conti, Venezia 1739-56.

« mente accordato che fu buon pensiero quello dei moderni d'in-
« trodurre nei loro poemi gli angeli, i demoni, le fate, i maghi.
« In effetto se in un poema è tanto necessario meravigliare
« quanto commuovere; se le sorgenti del meraviglioso non
« s'incontrano negli uomini deboli e nei loro accidenti ordinari,
« dove converrà dunque cercarle se non nei caratteri e nelle
« azioni di quelle sostanze che sono invisibili e la cui esistenza
« è, nullameno, fatta certissima dalla tradizione e dalla fede
« dei popoli?

« Le impressioni che vengono da questi personaggi sono
« diverse secondo i tempi ed i paesi, ed io penso con milord
« Shaftesbury che l'invocazione della Musa e l'idea delle altre di-
« vinità pagane fanno su di noi impressioni più languide che
« non facevano sui pagani; perocchè queste divinità non hanno
« più presso di noi quel medesimo grado d'esistenza immagi-
« naria che avevano presso di quelli. Per la medesima ra-
« gione io credo che le idee dei cavalieri erranti, dei maghi,
« delle fate conferivano assai più del meraviglioso alla poesia
« dei tempi dell'Ariosto e del Tasso, che non farebbero al
« presente che i popoli sono meglio illuminati intorno a questo
« argomento. *Tutto è relativo, o signora; la grande arte del*
« *poeta, dell'oratore e persino del legislatore consiste nel pre-*
« *sentarci i rapporti che ci toccano più immediatamente....* (1).

« Ma le divinità antiche la vincono forse sulle nostre? Ecco
« la seconda questione da voi proposta. Voi preferite le vostre
« divinità pagane ai miei angeli e demoni; le vostre divinità
« pagane dànno, secondo voi, più risalto, più efficacia, più sen-
« timento. Voi li mettete in prospettiva e niente più bello che
« vedervi passeggiare in questi vostri giardini dove trovate

---

(1) Sottosegnamo queste ultime parole che si terrebbero scritte, un secolo dopo, da chi nel *Conciliatore* espose i canoni del romanticismo.

« un pastorello in ogni fiore. Con una immaginazione così « patetica, voi, o signora, stareste assai bene nel Paradiso di « Milton, dove i fiori che nascono sotto i passi di Eva, il nuovo « sole che spande colori sì belli e variati sul tàlamo dei nostri « primi genitori, non vi darebbero minor diletto che le loro « scambievoli tenerezze. Voi sareste dilettata dal primo sguardo « che Adamo dette ad Eva ed al mondo, nè meno vi tocche- « rebbe la tristezza che l'oppresse quando conobbe il suo pec- « cato e la miseria dei suoi discendenti. Sentiamo in noi stessi « che avremmo i medesimi sentimenti se fossimo al posto loro; « come noi desidereremmo la loro felicità ed innocenza, così « del pari siamo colpiti profondamente dalla loro sventura e dal « loro peccato. La descrizione del timore ch'ebbe Adamo di « rientrare nel nulla abbandonandosi la prima volta al sonno; « la descrizione che gli fa l'angelo dei movimenti de' corpi « celesti è piena di bellezze poetiche commoventissime. Il « Milton ha introdotto una grandissima varietà nel suo cielo « e nel suo inferno. Raffaele non ha il carattere di Michele, « nè Satana quello di Belzebù; ciascun angelo ha la sua propria « dolcezza e la sua forza; ciascun demonio la sua ferocia, « il suo orgoglio, la sua afflizione particolare; ciascuno agisce « secondo la sua propria qualità, e le qualità differenti formano « un contrasto ammirabile.

« La lotta dei giganti non è che una pittura assai debole « della ribellione degli angeli; i demoni fulminati dal Verbo « valgono bene i vostri giganti fulminati da Giove. Il Padre « Eterno di Raffaello che con le proprie mani dà il moto al « sole e alla luna non è così grande come il Verbo del Milton...».

Continuando, il Conti afferma che i soggetti medioevali e religiosi hanno tanta capacità poetica quanto i classici e che *il Racine ha messo tanta bellezza poetica nell'Atalia quanto nella Fedra, e che il Polluto del Corneille non ha meno su-*

blimità che il suo Pompeo. E conclude questa parte proclamando che *la divinità degli Ebrei e dei Cristiani può fornire immagini infinitamente più belle e grandi che non gli Dei pagani, e che la poesia orientale è più nobile che non la latina e la greca.*

La quale ultima conclusione pecca certamente d'esagerazione. Ma qui non si cita il Conti come supremo legislatore del buon gusto letterario; qui si vuol mostrare che le idee fondamentali del romanticismo, cioè il ritorno al semplice e al vero, l'abbandono della mitologia e degli argomenti classici, la preferenza data agli argomenti medioevali e religiosi, il ritorno alle tradizioni e alla poesia popolare orientale e cristiana, erano già chiaramente divisati nella mente di un italiano ancor nel 1719, prima dunque che nascessero il Lessing ed il Klopstock, prima che gli Schlegel le propugnassero, prima che madama de Staël e il Sismondi le riportassero come cosa nuova in Italia.

Ma il concetto eziandio dell'utilità dello scopo, che fu uno dei caposaldi del romanticismo italiano, come si vedrà più innanzi, ebbe largo sviluppo in questa dissertazione del Conti, il quale si domanda:

« Se io posso istruire e dilettare nello stesso tempo, perchè « vorrò propormi di piacere solamente? Se io posso dilettare « con le idee nobili e i sentimenti delicati che la morale mi « inspira, perchè cercherò io il diletto nell'empietà e nella « scostumatezza? Questa utilità civile e morale della poesia è « un effetto immediato dell'argomento interessante che si è « scelto (1) e non bisogna confonderla con le allegorie e i sensi

(1) Non è quasi con le stesse parole il principio del Manzoni, che assegnava alla letteratura *l'utile per iscopo e l'interessante per mezzo?*

« misteriosi che si inventano per colpire lo spirito e dilettarlo « meravigliandolo ».

IX. — Somiglianti concetti espose anche il Conti nella dedicatoria delle sue tragedie al cardinale Bentivoglio d'Aragona, nella quale trovi chiaramente significato il proposito educativo e il sentimento della realtà storica, di cui generalmente si fa una gloria della così detta riforma romantica introdotta dal Manzoni nella drammatica. Eppure quasi ottanta anni prima che il Manzoni uscisse col *Conte di Carmagnola*, il Conti scriveva:

« La tragedia è l'imitazione d'un'azione; e questa imitazione per esser grata, dee non meno istruire, che dilettare:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

« Ora un'azion vera è molto più atta ad istruire e a di- « lettare che un'azione interamente favolosa, ed eccone le « prove.

« L'azion vera, esponendo l'ordine delle cose quali sono state « in essa, contiene i principî fissi, e le leggi immutabili, colle « quali suol operare la natura, o per meglio dire la provvi- « denza; e questi principî e queste leggi somministrano il « soggetto alla scienza utile agli uomini e agli stati. L'azion « tutta favolosa, all'incontro, come quella che è fondata su « certe combinazioni, astrazioni e comparazioni della nostra « mente, varia a proporzione del grado. . . . . »

« Nè io confondo l'oggetto della storia, che è il vero, con « quello della tragedia, che è il verisimile; perchè sebbene « per generar scienza, o per istruire, debbe la tragedia a co- « gnizioni vere ricorrere: nulladimeno debbe ella accompa- « gnarle di motivi, di mezzi e di circostanze verisimili, e in « questa tessitura consiste l'artificio del poeta; artificio, non

« meno dell'invenzione di tutta l'azione, difficile e per la sua « novità certamente non meno maraviglioso. . . . . »

« In secondo luogo questa storia (romana) contiene usi, co- « stumi e modi di pensare simili, o almeno più proporzionati « a' nostri, che quei de' greci, e d'altre nazioni a noi d'imperio « o d'età men vicine. Si possono dunque per essa intendere « e gustar meglio e più tosto gl'insegnamenti offèrtici dalla « tragedia ».

« In terzo luogo, tanta è la copia degli autori, i quali hanno « scritto le romane cose, che combinando le loro sentenze « possiamo individuare i caratteri de' personaggi tragici, e « circostanziare in guisa gli eventi, che nulla manchi alla « perfetta loro verisimiglianza ».

Avendo il Conti conosciuti i più dotti uomini che fiorissero allora in Germania, in Inghilterra e in Francia, e avendo partecipato alle loro conversazioni e dispute in un periodo di tempo che opposte dottrine letterarie si contrastavano il campo, noi vogliamo ben credere che il suo buon intelletto naturale non si sarebbe da per sè stesso affrancato a tanta novità e libertà di pensieri, dove quelle circostanze non l'avessero fecondato e scaltrito. Favorito da quella geniale virtù d'assimilazione ch'è un distintivo peculiare dell'ingegno italiano, il Conti, di mezzo alle irte dispute degli eruditi suoi contemporanei d'oltremonte e d'oltremare, seppe, il primo forse, cogliere il filo conduttore che doveva mettere ad un profondo innovamento della cultura di quasi tutta Europa; e, il primo, fissò in termini chiari ed espliciti i principî della presentita riforma. Quanto all'applicazione pratica gli è un altro negozio; bisogna tener conto delle mille pastoie che sogliono impedire agli ingegni di tradurre in atto i principî da loro scoperti e fissati. Le idee, come i frutti, hanno bisogno di germogliare, fiorire e maturare; non sempre chi pone il

seme giunge a gustarne il frutto. Ciò non ostante l'opera letteraria del Conti non contrasta gran che con le idee che egli professò. La sua consuetudine coi pensatori stranieri, e segnatamente col Leibnitz, e l'abito delle astratte speculazioni, gl'inspirarono alcune prose e poesie informate a un certo trascendentalismo filosofico non atto a far molta presa allora nè dipoi sulle menti italiane. Ma l'importante per noi è la predilezione ch'egli ebbe per i capolavori della letteratura inglese che, come già s'è detto, fu presa come a bandiera del rinnovamento letterario che si maturava nell'Europa continentale. L'avere esaminate le carte del Newton, il quale contrastava al Leibnitz la priorità nell'invenzione del calcolo sublime, è per l'abate padovano gloria minore di quella d'avere tradotto il *Riccio Rapito* del Pope ed imitato lo Shakespeare. Perocchè la confidenza newtoniana non gli valse che la gloriola presso i contemporanei d'essere chiamato a parte delle dispute di così grandi uomini; dove le sue traduzioni ed imitazioni dall'inglese provano la genialità del suo molteplice ingegno; provano la sagacia sua nello scoprire da quali fonti poteva venire una nuova feconda corrente nell'invecchiata letteratura nostra; provano come, oltre alla limpidezza dei concetti, aveva anche il sentimento delle forme meglio atte ad incarnarli. Così egli, ammirato in Inghilterra il teatro di Shakespeare, ne avvisò subito l'eccellenza, e fece prova di accordarne gli elementi con le tradizioni classiche italiane. Compose pertanto al modo shakesperiano quattro tragedie, in una delle quali gareggiò con lo Shakespeare sullo stesso argomento; *Giulio Cesare*. Sarebbe bello ed utile il mettere in rilievo quanto al Conti riuscisse l'accordo della tradizione italiana con l'arte dello Shakespeare; ma si uscirebbe dai limiti imposti a questo lavoro. Per il quale sarà dunque sufficiente aggiungere che nel *Marco Bruto* l'ardito italiano immaginò più atteggiamenti

tolti nientemeno che al carattere d'Amleto. Infatti egli lo ha dipinto, come Amleto, anelante della vendetta e nello stesso tempo sempre avviluppato da sofismi, agitato da dubbî che gl'impediscono di compierla. E come la perpetua incertezza trattiene con un sofisma Amleto dall' uccidere il re quando lo vede pregante, perchè, riflette, *l'anima sua andrebbe in Paradiso*, così Marco Bruto dell'indugiato operare si conforta pensando che non era bello uccidere il cittadino che stava per recare le armi contro i nemici della patria. E che, arieggiando nel suo Bruto al carattere di Amleto, egli avesse non pure la consapevolezza ma il deliberato proposito di ciò fare, è manifesto per quel che egli stesso ne scrisse nella prefazione, della quale come corollario recheremo questi due brani assai significanti:

« Suppongo (scrive egli) che molte volte ne avessero a « Bruto parlato, e che molte assemblee avessero tenute in sua « casa sulla morte di Cesare: ma che tanto fosse in Bruto « il timor della guerra civile, tanto il rimorso di uccider « l'amico e il padre suo: e dall'altra parte tanto l'amor della « Patria, e il desiderio di emular Giunio Bruto e Servilia, « da cui discendeva; che *in grandi incertezze ondeggiando*, « risolversi non sapesse. Cesare manda in voto a Giove il dia- « dema regale, offertogli da Marc' Antonio, e delibera di « portare in Asia la guerra per vendicarsi di Francia e « de' Parti; Bruto in queste due cose *ritrova un onorato* « *pretesto* per impedire la morte di Cesare..... ».

« . . . . . Il carattere di Bruto non è meno misto di quello « di Cesare, e molto più difficile a esprimersi per *li dubbi con-* « *tinui*, ne' quali versava Bruto, agitato da una parte dal ri- « morso di uccider colui, che lo chiamava con nome di figli- « uolo, e dall'altra parte stimolato dall'onore di restituire la « libertà alla sua patria ».

X. — Difensore dello Shakespeare contro il Voltaire, che l'aveva malmenato, anche Giuseppe Baretti (1711-1789) s'incontra in più d'un concetto col Lessing e, fatta ragione alla diversa condizione delle lettere ne' due paesi, ha con lui comune l'intento novatore. « Tutt'e due, scrive il Morandi, do-
« vevano difendere contro un uomo formidabile e audacissimo,
« e contro l'opinione quasi universale, una causa giusta quanto
« altra mai: la Germania, a cui più specialmente mirava il
« Lessing, aveva subito sepolto in un profondo oblio, dopo
« averne detto un gran male, lo Shakespeare tradotto per la
« prima volta in tedesco dal Wieland nel 1762-66: la Francia
« e l'Italia, a cui più specialmente mirava il Baretti, avevano
« del tragico inglese quel concetto che tutti sanno. Non è
« dunque maraviglia che l'uno e l'altro critico, volendo pro-
« durre una vera rivoluzione spirituale, pensassero meno ad
« essere scrupolosamente imparziali, che ad essere ascoltati.
« E noi oggi possiamo quasi benedire anche le loro intempe-
« ranze, se consideriamo che insieme con esse si diffusero una
« parte di que' principii, de' quali si nutrirono con effetti di-
« versi, ma tutti grandiosi, il Goethe e lo Schiller, l'Hugo e
« il Manzoni (1) ».

E conchiude: « Il Baretti e il Lessing..... si somigliano
« non solo nella difesa che presero a fare di Shakespeare, ma
« anche per molti altri rispetti. La *Frusta* e la *Dramma-*
« *turgia* cominciate a pubblicarsi, la prima, nel 1763, la seconda
« quattr'anni dopo, furono due potenti svegliarini, che annun-
« ziarono e prepararono la nuova giornata letteraria d'Italia
« e di Germania ».

E invero tutti i cànoni fondamentali dell'arte classicheg-

(1) Cfr. L. Morandi, *Voltaire contro Shakespeare, e Baretti contro Voltaire*, Città di Castello, 1884, pag. 79.

giante dei Francesi anche dal Baretti, come dal Lessing, furono scossi fortemente. Egli « predice addirittura che le tra-« gedie classiche alla francese saranno un giorno bandite dal « teatro e confinate nelle biblioteche (1) »; chiama *assurda e mostruosa* la pratica delle tre unità, che il Voltaire magnificava come *regole del buon senso* (2); *condanna la poca naturalezza del linguaggio e dello stile tragico francese* (3); afferma che *le tragedie alla francese stuccano perchè non possono avere la gran varietà di quelle fatte all'inglese*, e berteggia « quei bei discorsi di Cinna con Augusto; que' bei « racconti di Teramene e d'Ismene; que' confidenti e quelle « confidenti, che ascoltano con tanta pazienza lunghissime « storie, affinchè gli uditori siano precedentemente informati « di che si tratterà; que' nappi di veleno, ora ingollati per « isbaglio e ora apposta; que' colpi di pugnale, che così re-« golarmente ammazzano al quint'atto il tiranno o l'amorosa « tra le quinte per non insanguinare la scena; e altre cose « simili, che non accadono mai nel corso ordinario della vita « che si vive oggigiorno in tutta la cristianità; e, per giunta, « quel linguaggio esclusivamente teatrale, sempre gravido di « gran sentimenti, convenienti solo ad eroi immaginari, o di « sentenze troppo spesso racchiuse in un'antitesi; tutte queste « cose, dico, verrà tempo che non si potrà più sopportarle, e « le opere del Corneille e de' suoi imitatori saranno sbandite « dal teatro e confinate in biblioteca ».

Generaleggiando e applicando i medesimi concetti allo stile e all'arte italiana, il Baretti scrisse anche nella *Frusta letteraria* molte pagine contro il convenzionalismo letterario di

---

(1) Morandi, *loc. cit.*, pag. 90.
(2) Ibid.
(3) Ibid.

cui i pedanti si sono sempre fatta una delizia. Nel N. 4, (15 nov. 1763) ammoniva: « I giovani adunque che si risolvono « a farla da scrittori in prosa (chè della prosa io parlo adesso, « e non della poesia) si lascino dare questo buon consiglio dal « vecchio Aristarco, cioè nòtino a voler loro le tante bellezze « di stile, di cui tanti pretendono che abbondino il Boccaccio « e il Firenzuola, e tant'altri famosi scrittori de' buoni secoli; « ma si persuadano che chi si studierà d'imitare alcuno di « quelli, e di porre i piedi sulle loro vestigie, riuscirà senza « fallo uno scrittore di cattivo stile. Noi dobbiamo da quegli « scrittori imparare i vocaboli, e radunarcene in mente quante « migliaia possiamo, colle debite discriminazioni fra i più usati « e meno usati, fra i moderni e gli obsoleti, fra i prosaici e « i poetici, e noi dobbiamo da quegli scrittori imparare a « distinguere tra le frasi native e le frasi forestiere, e a ben « ravvisare quel totale di esse che si chiama indole o genio « della lingua toscana.

« Queste sono le due sole cose (parlo relativamente allo stile) « che noi dobbiamo imparare da quei barbuti patrassi. Quando « entrambe saranno ben bene imparate, buttiamo via Boccaccio « e Casa e Firenzuola, e ogni altro scrittore de' buoni secoli, « e scriviamo, come dissi, quel che vien viene, sempre stando « saldi a quel negozio del nominativo, del verbo, e dell'accu- « sativo o altro caso, senza rigiri artifiziosi, senza nominativi « dopo i verbi, senza accusativi dinanzi ai verbi, e sopra tutto « senza verbi in punta a' periodi quando la necessità nol « chiegga assolutamente . . . . . .

« A questi documenti in fatto di stile, che io indirizzo ai « principianti, e non agl'invecchiati scrittori, perchè so che « gli scrittori invecchiati sono tutti inesorabili ed immutabili, « come lo sono io stesso, a questi documenti, dico, so benis- « simo di aver contrari molti grandi esempi, e molte autorità

« magistrali e magistralissime. Il Boccaccio, mi si può rispon-
« dere, e gli altri da te nominati, non hanno seguìto l'ordine
« naturale della grammatica, che tu prescrivi, ma hanno con
« molta frequenza posto il verbo talora prima del nominativo,
« talora dopo l'accusativo, talora nell'estrema punta del pe-
« riodo, non solo senza scrupolo, ma intendendo di così ac-
« crescer grazia, e vezzi ed energia, e chiarezza agli stili loro:
« onde se il Genovesi, per mo' di dire, ha cercato d'imitare
« il Boccaccio e se hanno fatto così pure tanti e tanti, che
« sono registrati ne' cataloghi dell'accademia della Crusca come
« membri di quella, come vuoi tu, Aristarco, che noi facciamo
« a darti fede? ad abbracciare la tua dottrina? a conformarci
« ai tuoi documenti? Al quale argomento io rispondo che non
« è tempo adesso d'entrar a discutere se il Boccaccio e gli altri
« antichi abbiano fatto bene o male a non seguire l'ordine na-
« turale delle idee ne' loro rispettivi stili, e a fare quelle tante
« trasposizioni che hanno fatte di tutte le parti dell'orazione;
« ma stando fermi sulla quistione dell'imitare quell'ordine non
« naturale, e quelle trasposizioni usate dal Boccaccio, dal Casa,
« dal Firenzuola e da alcuni altri de' nostri buoni scrittori, le
« signorie degli accademici, e il Genovesi mi daranno per
« concesso, che il Boccaccio, il quale dagli altri fu considerato
« come capo della brigata, ha studiato di esprimersi secondo
« i suggerimenti che gli venivan fatti dalla natura e dall'in-
« dole della lingua toscana. Se le signorie loro mi concedono
« questo, affè sono fritte; perchè calcandomi ben bene il tur-
« bante sulla fronte, io grido subito: « Ergo, se vogliamo se-
« guire l'esempio del Boccaccio, non dobbiamo imitare il Boc-
« caccio, perchè il Boccaccio non imitava il Boccaccio, ma
« dobbiamo seguire i suggerimenti della natura e dell'indole
« della lingua nostra, perchè il Boccaccio seguiva i suggeri-
« menti della natura e dell'indole della lingua nostra ». Ed

« ecco che con questo conchiudentissimo *ergo* si annichilano
« o si sofflano via tutte quelle autorità magistrali, e tutti quei
« grandi esempi, di cui si è fatto e si fa tanto caso in Italia.....
« ..... Ma buttandomi d'un salto in Francia, e d'un altro
« salto in Inghilterra, vogliamo noi dire, che Arnaud, Ablan-
« court, Pascal, Nicole, Bourdaloue, Vaugelas, Bouhours, ma-
« dama di Sevigné, Fénelon e tant'altri scrittori dei tempi di
« Luigi quattordicesimo, abbiano preso ad imitare lo stile chi
« d'uno e chi d'un altro scrittore più antico d'essi? vogliamo
« noi dire che i moderni Voltaire, Buffon, Alembert, i due Rous-
« seau, e tant'altri, sieno iti pedestramente dietro lo stile di
« alcuno de' loro predecessori? E fra gl'Inglesi vogliamo noi
« dire che Newton e Locke e il cavalier Temple e Addisson,
« Swift e Pope, e i viventi Johnson, e Warburton, e tant'altri
« loro scrittori miei contemporanei, abbiamo cercato d'imitare
« nello stile il visconte di Verulamio, o Roberto Boyle, o Al-
« gernon Sidney, o Harrington, o Wotton, o qualch'altro di
« quegli scrittori che scrissero nei primi secoli della loro lingua,
« cioè nei tempi di Enrico ottavo, d'Elisabetta, di Giacomo
« primo, di Carlo primo, e di Cromvello, che furono tempi
« abbondantissimi d'inglesi scrittori? Tutti questi francesi, e
« tutti questi inglesi, sì antichi che moderni, tutti hanno uno
« stile, che è proprio di ciascuno di essi, e tutti dal più al
« meno sono buoni stili, quantunque nessuno sia stato formato
« per imitazione. Quello che fecero e fanno gli Inglesi e i
« Francesi, fu fatto altresì da' Greci per lo spazio di mill'anni
« e più, che durò quella lingua; e così fecero i Latini dal
« vagire della lingua loro sino al dì che cadde moribonda sulla
« cuna della nascente nostra, senza che alcun di essi pensasse
« mai, mentr'ella viveva, ad imitare nello stile alcuno de' più
« rinomati scrittori suoi. Così in sostanza fecero e fanno i
« Cinesi e i Giapponesi da tanti secoli che scrivono: e così

« gli Arabi e i Persiani e altre orientali nazioni che adoperano « chi penna, chi un ferruzzo, e chi uno stecco nello scrivere: « tutti ascoltano i suggerimenti della natura, tutti si confor- « mano all'indole delle loro lingue, tutti si studiano d'essere « originali, e noi Italiani vorremo sempre esser copie, se non « d'altri, almeno del Boccaccio? sempre vorremo imitare il « suo stile? usare le sue trasposizioni? collocare i nostri verbi « in punta ai periodi? Eh gioventù d'Italia, mandate al de- « monio tutti quegli stolti, che vi dànno di questi consigli; « cercate d'esprimervi secondo l'ordine naturale delle vostre « idee, e non imitate nè lo stile del Boccaccio nè quello di « altri . . . . . ».

Passiamo sopra alle esagerazioni che talvolta rasentano l'errore e notiamo piuttosto come qualche mese dopo il *Caffè*, publicato da quella *Società d'amici* della quale facevano parte i Verri e il Beccaria, dava su per giù gli stessi consigli. Nell'*Introduzione* annunziava già i suoi intenti affermando che *quel posporre e disprezzare che si fa da alcuni le cose in grazia delle parole, meritano che alcuni osi squarciare quella servile catena*. E continuava poi: *non vi perdete, o giovani di talento, a compilar precetti, non siate paurosi nelle belle arti, lasciate che sfuggano alcuni difetti purchè siano ricomprati da molte bellezze* e seguitava affermando, con ardimento che può parere eccessivo, ma che è manifestamente molto simile a quel del Baretti, che un *Addison*, uno *Swift*, un *Hume*, un *Montesquieu* valevano meglio dei *Boccacci*, dei *Firenzuola*, dei *Casa*, dei *Bembi* (1).

Tornando alla *Frusta*, nel N. 9 (1° febbraio 1764), a proposito del *Saggio sopra la letteratura italiana* di Carlo Denina, ripic-

(1) Cfr. *Il Caffè*, Brescia, Rizzardi 1765, vol. 1°, introd. e pag. 280; vol. 2°, pag. 97.

chiava contro la pedantesca imitazione formale dei cinquecentisti sclamando: « Io vorrei che i miei dolci compatriotti comincias-
« sero a capire queste verità, che cessassero una volta dal tanto
« stomachevole esaltare di quel secolo, di cui leggendo anche
« tutti gli autori, all'eccettuazione di tre o quattro, o al più
« di sei, v'è di molta lingua toscana, ma poco vero sapere da
« raccogliere. L'Italia d'oggi è piena d'uomini che hanno letti
« centinaia di cinquecentisti; ma dove sono i buoni libri che
« gl'Italiani d'oggi hanno prodotti in conseguenza di quelle
« letture! Ohimè! delle scempiate rime alla bernesca, dei so-
« nettuzzi e delle canzonucce petrarchesche, o qualche pro-
« serella sparsa di qualche stentato fiorentinismo sopra questo
« o quell'altro frivolo argomento; e questo è tutto, o quasi
« tutto quello che sanno scrivere questi nostri furibondi leg-
« gitori de' cinquecentisti. . . . . ».

Nella 57ª delle colorite e vivaci lettere descrittive del suo viaggio da Londra a Genova (1) ribatte sul pregiudizio delle tre unità a proposito del teatro spagnuolo. « Non conosco, egli
« dice, verun dramma spagnuolo diviso in cinque atti; i più
« sono ristretti in tre che non diconsi atti ma giornate, ed
« un poeta è riputato grande osservatore dell'unità del tempo
« se chiude la sua azione entro lo spazio di tre giorni. Anzi
« questa stessa unità sovente è negletta al pari delle altre
« due, rispetto alle quali i signori francesi fanno tanto fracasso,
« come se fosse impossibile dilettare ed istruire l'udienza senza
« strettamente conformarsi a tal regola. Io per me non sono
« punto scrupoloso a questo riguardo; e quando un autore
« osserva esattamente le tre unità, dico: tanto meglio! ma

(1) *A journey from London to Genua.* — Le *lettere famigliari* ai fratelli sono *46;* ma la posteriore redazione inglese ne conta 89, così che questa a cui accenniamo non c'è nella collezione italiana.

« quando vado alla commedia, ci vado colla ferma risoluzione « di abbandonarmi al prestigio della scena, e purchè il poeta « faccia parlare convenientemente i suoi personaggi, ed in « conformità dei caratteri che dà loro, non m'impiccio punto « del resto, nè guardo tanto pel sottile s'egli d'alcun poco si « allontana dalla regola delle tre unità. Sia dunque ingegnosa « la favola, sia ben osservata la verosimiglianza, siano natu- « rali i sentimenti, nuove le facezie, vivissimi i tratti di spi- « rito, corretto lo stile, e l'autore non abbia paura che io mi « metta dalla parte de' suoi critici in grazia di alcune di quelle « regole tanto raccomandate dal gran Cornelio . . . . . ».

XI. — Non parleremo di meno efficaci accenni ai nuovi concetti letterari che si possono trovare nelle opere dell'Algarotti; del Pignotti che compose un poemetto sulla *Tomba di Shakespeare* e fu de' primi italiani a rivendicare la gloria del gran tragedo romantico; del Rolli, il quale due anni prima che nascesse il Lessing confutava i preconcetti esposti dal Voltaire nel suo famoso *Saggio sulla Poesia epica;* del Bertola, che nel 1779 publicava l'*Idea della poesia allemanna* e nel 1784 l'*Idea della bella letteratura allemanna* e traduceva e imitava a tutto spiano da' tedeschi, segnatamente della scuola di Zurigo. Ma non ci sembra da passare in silenzio un nome de' più gloriosi nostri, *Cesare Beccaria* (1735-1793), il quale con eccessiva modestia confessava dovere al D'Alembert, al Voltaire, al Diderot francesi, i concetti fondamentali del suo immortale libretto *Dei delitti e delle pene*; concetti che, nelle aule dell'università di Halle e negli scritti, anche prima degli enciclopedisti francesi, avean propugnato o almeno fatto presentire il Thomasius e, meglio, il Wolf, discepolo e continuatore del Leibnitz. Il Beccaria insieme coi Verri e altri dotti publicava nel 1764 il *Caffè*, periodico al modo dello *Spettatore* del-

l'*Addison*, indirizzato specialmente a intendimenti economici e morali. Fin dal 1764 il Beccaria stesso aveva inserito nel *Caffè* un *Frammento sullo stile* (1) e nel 1770 dette poi fuori quell'altro prezioso libretto delle *Ricerche intorno alla natura dello stile*, a cui attinse i fondamenti filosofici dal Locke e dal Condillac.

Ora i principii morali-letterari, che si troveranno esplicati cinquant'anni di poi nel Conciliatore, sono più che in germe nel libro del gran milanese. Il che ognuno può riscontrar di leggieri, dove afferma che « la morale, la politica, le belle « arti, che sono le scienze del buono, del vero, del bello, sono « scienze che hanno una più grande prossimità, anzi una più « estesa identità di principii, di quello che taluno potrebbe « imaginare; queste scienze derivano tutte da una scienza « sola e primitiva, cioè dalla scienza dell'uomo; nè è sperabile « che gli uomini giammai facciano in quella profondi e rapidi « progressi, se essi non s'internano a rintracciare i primitivi « principii di questa »; dove ammonisce che le verità morali son da ricercare « *nella natura dell'uomo, la quale n'è la vera fonte* »; dove loda l'abate di Condillac d'aver saputo « portar la luce dell'analisi » nella dottrina dello stile resa infeconda dal « *fosco pedantismo* e dalla *servile imitazione*, e d'aver cominciato a ricercare nelle facoltà nostre, nella nostra maniera d'intendere e di sentire, l'origine e le leggi del buon gusto »; dove accusa « l'inefficacia delle regole che, lungi di « elevare e spingere gli ingegni, ne circoscrivevano troppo i « confini e ne rallentavano il libero impeto e la originale « energia. Queste regole non erano per lo più che il ridurre « a canoni generali le bellezze già combinate dai maestri del- « l'arte, quando piuttosto dovevano essere osservazioni pure

(1) Cfr. Il *Caffè*, tom. I, n° 25.

« generali sulla maniera con cui essi le avevano combinate;
« e mentre queste si dovevano cavare dal fondo del nostro
« cuore ricercando a qual combinazion d'idee, d'imagini, di
« sentimenti e di sensazioni egli si scuota e s'irriti, ed a quali
« resti inerte e stupidamente indifferente, si sono piuttosto
« volute rinvenire nel proporre solamente una parte di queste
« combinazioni, già da' gran maestri esaurita come modello
« di tutte le altre .... »; e dove finalmente egli sembra presentire uno degli abiti più caramente diletti all'arte romantica notando che « il riscuotere quell'interno fremito di una tenera « sensibilità è il più lusinghiero elogio che si possa fare a « chi cerca d'eccitarla ».

XII. — Per altra via, con altri mezzi ed intenti fu certamente un precursore della scuola romantica il veneziano Carlo Gozzi (1722-1806), al quale un dotto tedesco si piacque dare nientemeno che il titolo di *padre del romanticismo* (1).

Non possiamo in niuna guisa menar buona una così fatta esagerazione, poi che non è ammissibile che sullo svolgimento della letteratura nostra, e meno poi della tedesca, egli abbia esercitato alcun forte influsso; e se gli fu dato in Germania assai credito, per certo non vi si aveva colà bisogno del suo esempio.

Spirito audacemente novatore, sentì per entro alla cultura del suo tempo un bisogno di nuove forme, un desiderio vago di nuovi ideali, un àlito insomma di novità che andava rafforzandosi e faceva presentire la bufera: a queste nuove tendenze, incerte e timide ancora, egli s'abbandonò e n'uscirono le *Fiabe*. Che cosa sono le *Fiabe?* Lasciamo stare il motivo

---

(1) Cfr. Klein, *Geschichte des Dramas* (Storia del Dramma). Lipsia, 1868, vol. VI.

esteriore che ne fu l'occasione ed appartiene più alla storia aneddotica che a quella delle idee. Le *Fiabe* sono il grido pazzo e scomposto dello spirito noiato e ristucco di regole inviolabili, di imitazioni obbligate, di torpido convenzionalismo, di argomenti stantii, di sviluppi uniformi e di pedanterie accademiche, di rilucidamenti e imparaticci e rimettiticci classici e pseudo-classici. Uno dei campioni della Scuola svizzera, il Breitinger, confutando il Gottsched nel suo trattato *La poesia critica*, pretese costringere la poesia alle qualità della pittura, e di postulato in postulato scende alla strana esagerazione che il più perfetto genere letterario è l'apologo dov'è insieme il meraviglioso e l'utile. Da ciò il gran numero di favolisti in Germania e in Italia nel secolo passato. Ad un'esagerazione somigliante giunse Carlo Gozzi, quando dalle più scipite e universali novelline popolari trasse elementi e materia alla nuova drammatica italiana. Ma in questa artistica aberrazione dell'audace veneziano c'era pure il principio informatore della scuola nuova; lasciare gli argomenti vieti e tornare al popolo, con le sue fantasie, i suoi sentimenti, la sua coscienza, la sua vita. Era l'esplicazione pratica della dottrina di *Goffredo Herder* (1744-1803), il quale avea per poesia vera soltanto quella ch'esce spontanea dalla mente del popolo, e al remoto Oriente e all'infanzia delle genti assegnava le sane scaturigini della bellezza poetica.

Il fantastico, un fantastico assai popolare in Inghilterra e in Germania, era l'elemento dell'arte che maturava, era il vago ideale degli ingegni che cercavano la via nuova; trascinato dalla corrente, già viva e forte, il Gozzi, inconsapevole probabilmente del motivo interiore dell'arte sua, si gettò a capo fitto nel fantastico, e imaginò le fiabe. Ma gl'incantesimi, i maghi, le fate e le altre ferravecchie della fantasia volgare appagavano i tedeschi, che volevano e potevano tornare alle

loro tradizioni e imaginazioni popolari; non gl'italiani, il cui pensiero s'era troppo scaltrito e raffinato attraverso a venti secoli di civiltà e di letteratura. Di che seguì che il Gozzi non ebbe notevole seguito nè conservò riputazione in Italia; mentre invece fu ammiratissimo in Germania, dove lo Schiller ne parafrasò amorosamente la *Turandot* (1), l'Hoffmann lo studiò ed imitò, il Beck lo commentò nell'Università di Halle, e lo Schlegel gli dette lode di ardito sprezzatore delle regole drammatiche. Solo il Baretti fra noi, a cui dovean piacere le audacie e le ribellioni alle consuetudini secolari, solo il Baretti tributò iperbolica ammirazione al Veneziano, chiamandolo il *genio più meraviglioso e originale che, dopo Shakespeare alcuna età o paese abbia mai prodotto* (2). Siamo grati all'Aristarco torinese della discreta eccezione e pensiamo che tal giudizio e l'accostamento di questi due nomi sono pieni di significato rispetto alla tesi che qui ci siamo proposti dimostrare.

XIII. — L'influenza di questa nuova corrente d'idee, la

---

(1) Il dramma o fiaba *Turandot* è preso da uno dei cinque romanzi di Nizami, poeta persiano del XII secolo dell'E. V. e iniziatore in Persia della poesia romanzesca, ulteriore svolgimento dell'epica che fiorì un secolo e mezzo prima. Il poema porta il titolo di *Heft Peyker*, cioè *Le Sette Beltà*, perchè narra la vita avventurosa di Behrâm-gôr, re di Persia, della casa dei Sassànidi, vissuto al principio del V secolo dell'E. V. Egli ha sette bellissime amanti (di qui il titolo), raccolte da lui in sette palazzi, di sette nazioni, vestite di sette colori diversi, alle quali egli fa una visita un giorno della settimana per ciascuna. Alla sera di ciascun giorno ognuna delle belle gli racconta una storia d'amore; una di queste storie si è quella d'una principessa la cui mano è data a chi la vince nello sciogliere enigmi. Essa è Turandot, cioè *Tûrân-dokht*, che, in persiano, significa la figlia del Turan (Asia Settentrionale).

Devo questa nota alla gentilezza del dotto traduttore di Firdusi, professore Italo Pizzi.

(2) In *An Account of Manners and costoms of Italy*, cap. XII.

quale si fa esplicitamente manifesta nelle opere degli scrittori che abbiamo ricordati, modificò non iscarsamente gli studi e le attitudini di altri molti, che pur non ebbero originalità e forza di pensiero sufficienti ad abbandonare del tutto la via battuta. Sentivano il nuovo, lo cercavano anche avidamente, ma d'abbracciarlo era nulla. Da ciò lo studio largo ed amoroso che nel secolo XVIII i letterati italiani dettero alle altre letterature europee e le traduzioni che se ne fecero. Del Conti s'è già detto che tradusse, uno dei tanti, il Riccio rapito del Pope oltre l'Atalia del Racine; ma del Conti non è meraviglia. Il Bertola oltre all'entusiastica *Idea della* BELLA *letteratura allemanna* imitò i favolisti tedeschi e, innamorato del Gessner, ne tradusse (uno dei molti anch'egli) ben ventisette. « Paolo Rolli, scrive il Carducci, tradusse il *Paradiso Perduto* e diede cittadinanza italiana a metri scozzesi. Agostino Paradisi tradusse il *Messia* del Pope, e insieme coll'Albergati le tragedie del Crébillon, del Corneille, del Voltaire; il Mazza, discepolo del Cesarotti, dal quale aveva imparato la conoscenza e l'ammirazione della poesia inglese, tradusse i *Piaceri dell'immaginazione* dell'Akenside, e varie poesie del Pope, del Dryden, del Thompson, del Mason; il Rezzònico tradusse dal Milton e dal Gessner, e lasciò scritto che la letteratura italiana dei suoi tempi non aveva niente da paragonare *al Saggio sull'uomo* del Pope, alle *Stagioni* del Thompson, al *Saggio sulla critica* e al poema sulla *Religione* del Racine e agli *Idilli* del Gessner. Il Fantoni, che da giovane compose idilli gessneriani con quel languido apparato di mestizia che fu poi di moda, e una notte alla Young, e maturo imitò una brutta ode della Karschin, poneva ai territorii poetici questi confini: da Omero a Klopstock e Cesarotti, da Esiodo a Deharmer, da Teocrito a Gessner, da Anacreonte a Gleim, da Pindaro a Manfredi ecc. e dava di questi suggerimenti: « Legga l'amante infelice il

melanconico Tasso; il metafisico dell'amore, Petrarca e le elegie del tedesco Kleist; il fortunato, l'*arte di amare* di Bernard, e lo spiritoso Ariosto... Il melanconico si appigli alle notti di Young e di Cronegk; il moralista legga Pope, Klopstock, Zaccaria...; l'amico delle bellezze della natura si delizii nel poema delle *Alpi* di Haller, nelle *Stagioni* di Tompson, negl'*Idilli* del candido Gessner, nei *Giardini* di Delille, nell'*Aminta* del Tasso, nel *Pastor fido* del Guarini ecc. L'uomo energico finalmente legga i *Canti del granatiere prussiano* di Gleim, le *Canzoni dell'amazzone* di Weisse, quelle di Lavater, le maestose poesie di Haller, il poema sulle amicizie guerriere di Kleist » (1).

XIV. — S'è fatto più sopra menzione del Cesarotti e il suo nome ci richiama al pensiero un avvenimento importante nella storia del romanticismo italiano; vogliamo alludere al falso *Ossian* e alla sua traduzione cesarottiana. La nuova critica veniva a poco a poco rimettendo in onore gli antichi canti e le antiche leggende popolari e assai prima che in Germania si scotesse la polvere dei Nibelunghi e che l'Herder additasse la poesia popolare primitiva come supremo modello dell'arte e che il Göthe rinfrescasse la leggenda di Faust, lo *Spettatore* dell'Addison aveva in Inghilterra celebrate le antiche ballate scozzesi e datone qualche saggio.

Da ciò lo scozzese *Giacomo Macpherson* ebbe nel 1758 inspirazione a publicare alcuni frammenti di canti bardici ch'egli affermava da sè raccolti e tradotti dall'antica lingua originale *ersa* o *gaelica*. Questa pubblicazione fece rumore; i canti caledonici furon cominciati ad imitare e la gloria della poesia scozzese n'andò a cielo. Aperta una publica sottoscri-

(1) Così il Chiarini, riferendo dalla prefazione del Carducci ai *Lirici del sec. XVIII*. Cfr. *Nuova Antologia*, 16 dic. 1887.

zione, il Macpherson fu mandato a cercare fra le montagne gli avanzi dell'antica poesia; egli andò e, tornàtone, publicò nuove traduzioni (in prosa), di poemi da lui attribuiti all'antico bardo caledònio *Ossian*, e ch'egli diceva aver raccolto dalla bocca di vecchi scaldi degli Highlands. Tutto questo non era che un'impostura, perchè l'Ossian era egli stesso, l'audace e pur sempre ingegnoso Macpherson; ma, poichè ciò non tocca il nostro argomento, a noi basterà accennare agli effetti di così fatta invenzione. Sulla seconda publicazione del 1762 il Cesarotti lavorò il suo volgarizzamento con tanto ardore che già nel 1763 potè darlo al publico per le stampe.

Il verso sciolto onde il dotto padovano vestì la prosa inglese è sostenuto e colorito, e piacque all'Alfieri, che andava in cerca del verso tragico. Ma il singolare è che il Cesarotti, pur nutrito di buoni studi classici e tutto innamorato della letteratura francese che su di essi atteggiavasi, s'infervorò talmente del suo nuovo poeta che giurava non esservi nessun modello più puro e magnifico di epica popolare e s'accingeva a rifare all'ossianesca l'Iliade di Omero, traendone fuori una sua *Morte d'Ettore*, strano raffazzonamento che fa torto al buon gusto, alla dottrina e all'ingegno dell'abate di Padova.

I poemi ossiànici sono una nuova impetuosa e grossa corrente che entra nel già valido corso delle idee romantiche. Ecco venuto inopinatamente di moda tutto l'armamentario poetico delle leggende medievali. Le consuetudini cavalleresche, il paesaggio nordico, le rappresentazioni fantastiche e paurose, le espressioni affettatamente sentimentali, accorate e in pari tempo imaginose, uno struggimento d'affetti profondi, un'aria di malinconia severa e di tristezza cupa, compenetrò i componimenti d'una folla d'imitatori, trascinati, anche repugnanti, dalla invincibile corrente. Inglesi e tedeschi corsero i primi dietro le orme del fantastico bardo, poi ne innamorarono i francesi,

sicchè più d'una tinta ne trassero alla loro tavolozza il Chateaubriand e il Lamartine. Non parliamo degli italiani, fra i quali il Fóscolo, pur deplorando che Ossian fosse uscito dalle sue montagne, ne avea attinto qualcosa nelle sue poesie giovanili e probabilmente l'occasione alla sua *Dissertazione storica* intorno ai Druidi ed ai bardi britanni (1), e il Pindemonte più d'un inspirazione al suo *Arminio*, mentre Vincenzo Monti, dopo aver nel sermone sulla Mitologia esclamato contro *l'audace scuola boreal* che *dannando a morte gli Dei dell'Olimpo* empiva le carte di *nebbie*, di *fate*, di *lèmuri* e *silfi*, pagava anch'egli il suo tributo alla poesia bardica mettendo con infelice anacronismo proprio in iscena un *bardo* ne' tempi napoleonici, e dando alla sua patetica eroina il nome ossianico di Malvina, che appunto i poemi ossianici avean messo di moda (2).

Un'analisi della poesia ossianica qui sarebbe fuori del nostro istituto; basti tenere per assodato che la reazione agli eccessi del classicismo non poteva avere un aiuto più efficace. Era tutto un nuovo mondo di costumi, di tradizioni, d'imagini, di forme, di colori, e perfino di suoni, che si offriva alle menti stanche dell'eterna retorica, dell'eterna mitologia, dell'eterna imitazione dell'antico. Io non affermo che i nuovi elementi penetrati nell'arte poetica fossero ottimi in sè o migliori dei vecchi. In fondo le nebbie nordiche e i chiari di luna non valgono il classico sole della grand'arte antica, e le fate, i lèmuri e tutto il resto finiscono con essere imagini convenzionali, fittizie, innaturali da quanto le ninfe, le naiadi e i satiri dei nostri buoni parrucconi d'Arcadia. Ma dobbiamo pur

---

(1) Nel vol. II delle *Prose Letterarie* di U. F. Firenze, Le Monnier, 1883.

(2) Cfr. *Il Bardo della Selva Nera* di V. M. Vedi il vol. III di questa opera, Lezione VII.

considerare anzitutto che lo spirito umano corre naturalmente ai contrari, e che, come i popoli spesso mutano servitù rispetto al loro stato politico credendo nel meglio, così l'arte spesso per necessari trapassi muta imitazione e convenzionalismo. In fondo in fondo nella lirica di Dante non c'è molto minor convenzionalismo che in quella, pur tanto diversa, dell'Orbiciani e di Guittone; nelle Stanze del Poliziano non c'è molto minor convenzionalismo che nelle terze rime di Fazio e del Frezzi, e nelle liriche del Testi e del Guidi non ce n'è molto meno che nei sonetti e nelle canzoni petrarcheggianti del Bembo e dei contemporanei suoi.

In secondo luogo, è d'uopo confessare che nelle rappresentazioni dell'arte nuova i popoli nordici riconoscevano più manifestamente qualcosa ch'era loro proprio, tanto in riguardo al mondo esteriore quanto riguardo alla storia, alle tradizioni, agli atteggiamenti morali, agli abiti fantastici. Mentre il ritorno all'età primitiva dei popoli d'origine medievale si faceva di giorno in giorno più forte aspirazione della coscienza publica, è naturale che fossero accolti con singolar favore quei canti che con forme arditamente nuove riproducevano quel mondo e ne facevano sentire come un'eco negli spiriti allettati e meravigliati. Ciò spiega il grido che acquistarono i canti ossianici, l'universale ammirazione e la molteplice imitazione destata e l'influenza notevole da essi esercitata sulla cultura del tempo. Il perchè non ci farà stupore il leggere come il primo Napoleone li prescegliesse fra i libri suoi favoriti, e il giovine Werther, nel romanzo immortale del Göthe, andasse al suicidio recente della loro lettura, mentre il Lamartine confessava che l'Ossian era la *tavolozza a cui avea tolti più colori*. Ma il Lamartine appartiene già al secondo romanticismo francese; onde, per non avanzare di troppo il tempo, conchiuderemo col ricordare come derivazione ossia-

nica due delle più importanti fioriture del romanticismo, le ballate di *Goffredo Bürger* ed i romanzi di *Walter Scott.*

XV. — La traduzione di *Fingal e Temora* e degli altri canti del supposto Ossian è certamente il primo gran passo che fecero le lettere nostre nei dominî della poesia romantica. Gli altri scrittori già menzionati, per quanto vagheggiassero nuovi e ardimentosi ideali, non erano usciti dal campo della teoria; avevano il concetto generico e quasi astratto d'una letteratura nuova, tutta sangue e nervi, tutta contenenza morale e civile, tutta vita e naturalezza; ma non ne avevano ancora trovata la formula, che sarà fissata poi dal Conciliatore, nè avevano una netta consapevolezza della materia e della forma che paresse convenirle. I poemi ossianici dettero presso di noi qualche impulso all'idea romantica appunto perchè sembrarono dischiudere i tesori d'una materia nuova e di nuove forme all'arte incerta e come aspettante. Ciò non di meno è degno di nota il fatto che gli elementi formali del romanticismo, che pur si trovano nel falso bardo caledònio, più che dalla versione cesarottiana, procedettero alla nostra letteratura dalle più perspicue derivazioni ossianiche di Germania e d'Inghilterra, cioè le ballate del Bürger, il Werther del Göthe, i romanzi dello Scott; quelle prime ne attinsero il fantastico, il Werther il malinconico, i romanzi scottiani la rappresentazione del medio evo.

Il Werther fu il primo ad esercitare un immediato influsso sull'arte nostra, dove ognun sa che nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo e negli *sciolti* del Monti *a don Sigismondo Chigi* ne sono le prime e più notevoli rifioriture. Che Ugo Foscolo, nonostante la profonda educazione classica e la culla avuta nel mar greco, tendesse a un tutto romantico sentimentalismo malinconico è cosa che si fa palese da più

d'un suo scritto, sì di prosa che di verso, non meno che dalle aspirazioni e dai tumulti del suo spirito. E fa meraviglia sentire il Pindemonte ammonirlo:

> Antica l'arte
> Onde vibri il tuo stral, ma non antico
> Sia l'obbietto in cui miri.....;

il Pindemonte che conosceva così bene e anche saccheggiava i poeti inglesi, e doveva chiaramente accorgersi che i *Sepolcri* foscoliani derivavano assai più direttamente dalla poesia malinconica e sepolcrale inglese alla Young, alla Parnell, alla Gray, che non da Pindaro o da Orazio. Anzi, se fu potuto assomigliare alla quarta Pitica del tebano il *Bardo* del Gray, non so a qual lirica o poema antico i *Sepolcri* si possano comparare, dacchè troppo scarsi frammenti ci facciano testimonianza di quel *senso di Mimnermo* (1) che al Carducci piacque poeticamente attribuire al Zacìntio. E con la poesia inglese, e col *Bardo* segnatamente, s'accordano i *Sepolcri* non pure nel *senso malinconico* e nel concetto gnomico, ma anche in più abiti formali, come sarebbero certe imagini fantasticamente smaglianti, certa solennità d'andamento, certo profondo struggimento d'affetti; e meglio ancora in certo artificioso condensamento del pensiero e in quella indeterminatezza e quasi oscurità dell'espressione che ne consegue. E chi battezza i *Sepolcri* per componimento classico si ferma all'esteriorità d'alcune frasi e dei ricordi mitologici, i quali, tra parentesi, sono tutt'altro che classicamente atteggiati. Quella visione notturna della battaglia nei campi di Maratona, quella marea che mugghia riportando *l'armi d'Achille sovra l'ossa d'Aiace,* quel lamento pietoso di Cassandra, hanno un bel riferirsi a fatti o tradi-

(1) Cfr. *Nuove Poesie* (Imola 1873), *Per il trasporto delle reliquie di Ugo Foscolo.*

zioni classiche, ma palesano un'intonazione più romantica che classica; e quell'Ettore gentile e cavalleresco che avrà *onore di pianto finchè il sole*

Risplenderà sulle sciagure umane

più che all'eroe d'Omero assomiglia forse a Jacopo Ortis (1).

XVI. — All'anima byroniana del Foscolo, scolaro del Cesarotti e imitatore del Werther, non poteva rimanere inavvertita quella rivoluzione di concetti e di forme che fino al Monti, grande scudiero dei classici, aveva inspirato non ignobili accordi. Meno profondamente imbevuto di studi classici, Ippolito Pindemonte piegò subito più largamente l'animo e l'ingegno alle nuove forme; e dalla poesia ossianica trasse inspirazione al suo *Arminio*, a cui l'arrembato andamento melodrammatico non toglie il carattere prettamente romantico del concetto e della materia; mentre dalla lirica gessneriana e inglese, rimesse di moda dal Conti, dal Rolli, dal Bertola, dal Torelli e da infiniti altri, derivò l'amore alla poesia campestre nella quale lasciò i migliori frutti dell'arte sua.

Lo Zanella in uno dei suoi Paralleli letterari, *Ippolito Pindemonte e gl' inglesi* (2), ha notato moltissimi luoghi che il veronese imitò dal Gray, dal Burns, dal Pope, dal Collins e da qualche altro dei poeti allora più in voga in Inghilterra. Prima la scuola del Testi e del Chiabrera commetteva le odi a mosaico con imagini e frasi spigolate in Orazio; ora il Pindemonte faceva il medesimo, pigliando dai poeti inglesi e te-

---

(1) Mi duole di non aver dato recisamente un giudizio simile nel volume III di quest'opera, specialmente nel § II della Lezione IX (pag. 424).

(2) Verona, H. F. Munster, 1885.

deschi, ch' è quanto dire attingendo alle prime fonti del romanticismo, e cantava alla *Malinconia* ed alla *Luna:*

O che ti piaccia
Di dolce Luna
L'argentea faccia
Amoreggiar,
Quando nel petto
La notte bruna
Stilla il diletto
Del meditar.....

All'amico Ugo rimproverava i ricordi classici dei Sepolcri:

..... Vènero anch'io
Ilio raso due volte e due risorto,
L'erba ov'era Micene, i sassi ov'Argo;
Ma non potrò da men lontani oggetti
Trar fuori ancor poetiche scintille?;

e ai fatti di Maratona e di Troia contrapponeva la descrizione delle medieve sale sepolcrali di Sicilia e dei romantici boschetti inglesi:

E quando il più vicino astro su i campi
La smorta sua luce notturna piove,
Pur t'abbia il bosco; candida le vesti,
E delle rose, che di propria mano
Per lei spiccasti, incoronata il capo,
La tua sposa vedrai tra pianta e pianta;
Ambo le guance sentirai bagnarti
Soavissime lagrime, e per tutta
Scorrerti l'alma del dolor la gioia.

La gioia del dolore! Bisogna pur confessare che, per poco oltre ch'egli fosse andato, nonchè un *precursore*, il buon patrizio veronese diventava un *romantico* addirittura.

Non mi piace ricordar qui Gaspare Gozzi e Alfonso Varano, tutto che questi togliesse con le *Visioni* a provare col fatto che il Voltaire aveva torto affermando essere il cristianesimo meno atto del paganesimo a suscitare imagini poetiche, e in

quello altri possa facilmente spigolare passaggi e concetti che sembrano aver non poca attinenza con le nuove teoriche. Non mi piace; perchè quella del Varano è un'arte ristretta a una cerchia assai angusta di concetti e di forme e non esce dall'àmbito dell'imitazione dantesca, negli elementi descrittivo e mistico. Il Gozzi poi, scrittore scolorito e freddo benchè corretto e terso, fece un'opposizione molto dimessa al reo gusto e a' rei costumi del tempo, senza manifestare efficacemente alcuno di que' concetti e di quei propositi che contrassegnano i veri precursori della forma nuova. Col Pindemonte adunque si conchiude il periodo non breve, come s'è veduto, di preparazione al trionfo del romanticismo; del quale il Conti, il Baretti, il Beccaria fecero presentire e in parte almeno maturarono fra di noi la teorica, mentre Carlo Gozzi, il Cesarotti, esso il Pindemonte e perfino dei classici come il Monti e il Foscolo ne lavorarono i primi materiali grezzi e non ordinati a determinatezza di disegno ed unità d'intenti.

Così fatto movimento d'idee e di forme, che s'agita non timidamente in intelletti italiani per quasi un secolo, dando il primo sentore di sè sin dal 1718, attinse senza dubbio occasioni e motivi da un più forte rinnovamento che s'andava maturando oltr'alpi; ma sarebbe ingiustizia non meno che errore non riconoscere che dalle condizioni proprie della letteratura nostra e per intrinseca virtù di nostri buoni ingegni esso fu validamente fecondato ed allargato presso di noi nel tempo stesso che in Germania. Il Conti è contemporaneo del Leibnitz, il Cesarotti del Macpherson, il Baretti e il Beccaria del Bodmer e del Lessing, il Gozzi dello Schiller.

Si vuol dunque tenere per indubitato che le idee fondamentali e i principî formali del romanticismo non sono in Italia, come tutti hanno creduto sin qui, una novità pensata e introdotta nel 1816 o nel 1818 dagli scrittori del Conciliatore, nè im-

portata fra noi dall'*Allemagna* della signora di Staël, publicata la prima volta solo al finire del 1813, nè dal Chateaubriand o dal Sismondi che di molto non la precedettero. Affermando questo per rivendicare il vero e quel ch'è schietto vanto del pensiero italiano, per ciò che concerne la sua potenzialità e relativa indipendenza letteraria, non possiamo, per omaggio alla stessa verità, non riconoscere come i germi posti da quei nostri, che mi piace chiamare precursori del romanticismo, non avrebbero prodotti, per sè soli, direttamente gli effetti che seguirono, se un nuovo complesso di condizioni politiche e morali e una nuova corrente d'influssi non li avessero avvalorati, fecondati e ravvivati.

APPENDICE ALLA LEZIONE I.

Dai *poemi di Ossian.*

I.

Apostrofe alla Luna

(introduzione del poema di *Dartula*, versione del Cesarotti).

Figlia del ciel, sei bella; è di tua faccia
Dolce il silenzio; amabile ti mostri
E in orïente i tuoi cerulei passi
Seguon le stelle; al tuo cospetto, o luna,
Si rallegran le nubi, e 'l seno oscuro
Riveston liete di leggiadra luce.
Chi ti pareggia, o della notte figlia,
Lassù nel cielo? in faccia tua le stelle
Hanno di sè vergogna, e ad altra parte
Volgono i glauchi scintillanti sguardi.
Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi
Lasciando il corso tuo, quando svanisce
La tua candida faccia? Hai tu, com'io,
L'ampie tue sale? o ad abitar ten vai
Nell'ombra del dolor? Cadder dal cielo
Le tue sorelle? o più non son coloro
Che nella notte s'allegravan teco?
Sì, sì, luce leggiadra, essi son spenti;
E tu spesso per piagnerli t'ascondi.
Ma verrà notte ancor che tu, tu stessa
Cadrai per sempre, e lascerai nel cielo
Il tuo azzurro sentier: superbi allora
Sorgeran gli astri, e in rimirarti avranno

Gioia così com'avevan pria vergogna.
Ora del tuo splendor tutta la pompa
T'ammanta, o luna. O tu nel ciel riguarda
Dalle tue porte, e tu la nube, o vento,
Spezza, onde possa la notturna figlia
Mirar d'intorno, e le scoscese rupi
Splendanle incontro, e l'ocean rivolga
Nella sua luce i nereggianti flutti.

II.

Morte di Morna e Ducomàno.

— Ma di', riprese Cucullin, ma dimmi
Come cadder gli eroi? cadder pugnando
Per man dei figli di Loclin? qual altra
Cagion racchiude d'Inisfela i duci
Nell'angusta magion? — Catbar cadeo
Per man di Ducomàno appo la quercia
Del mormorante rio; Ducomàn poscia
Venne all'antro di Tura, e a parlar prese
All'amabile Morna: O Morna, o fiore
Delle donzelle, a che ti stai soletta
Nel cerchio delle pietre, entro lo speco?
E donde vieni? l'interruppe allora
La donzelletta dalle bianche braccia:
Donde ne vieni, o Ducomàn, fra tutti
I viventi il più tetro? oscure e torve
Son le tue ciglia, ed hai gli occhi di bragia.
Comparisce Svaran? di', del nemico
Qual nuova arrechi, Ducomàno? O Morna,
Vengo dal colle, dal colle de' cervi
Vengone a te; coll'infallibil arco
Tre pur or ne trafissi, e tre ne presi
Coi veltri della caccia. Amabil figlia
Del nobile Cormante, odimi: io t'amo
Quanto l'anima mia: per te col dardo
Uccisi un cervo maestoso; avea
Alta fronte ramosa, e piè di vento.

Ducomàn, ripigliò placida e ferma
La figlia di Cormante: or via, non t'amo;
Non t'amo, orrido ceffo; hai cor di selce,
Ciglio di notte. Tu Catbàr, tu solo
Sei di Morna l'amor, tu che somigli
Raggio di sole in tempestoso giorno.
Di', lo vedesti amabile, leggiadro
Sul colle de' suoi cervi? in questa grotta
La sua Morna l'attende. E lungo tempo
Morna l'attenderà, ferocemente
Riprese Ducomàn: siede il suo sangue
Sopra il mio brando. Egli cadeo sul Brano:
La tomba io gli alzerò. Ma tu donzella
Volgiti a Ducomàno, in lui tu fisa
Tutto il tuo core, in Ducomàn che ha 'l braccio
Forte come tempesta. Oimè! cadeo
Il figlio il Torman? disse la bella
Dall'occhio lagrimoso; il giovinetto
Dal bel petto di neve? ei ch'era il primo
Nella caccia del colle? il vincitore
Degli stranier dell'oceàno? ah! truce,
Truce sei, Ducomàn; crudele a Morna
È 'l braccio tuo: dammi quel brando almeno
Crudo nemico, ond'io lo stringa: io amo
Il sangue di Catbàr. Diede la spada
Alle lagrime sue: quella repente
Passògli il petto; ei rovinò qual ripa
Di torrente montan: stese il suo braccio,
E così disse: Ducomàno hai morto;
Freddo è l'acciaro nel mio petto; o Morna
Freddo lo sento. Almen fa che 'l mio corpo
L'abbia Moina: Ducomàno il sogno
Era delle sue notti; essa la tomba
Innalzerammi; il cacciator vedralla;
Mi loderà: trammi del petto il brando;
Morna, freddo è l'acciar. Venne piangendo;
Trassegli il brando: ei col pugnal di furto
Trafisse il bianco lato, e sparse a terra
La bella chioma: gorgogliando il sangue
Spiccia dal fianco; il suo candido braccio
Striscian note vermiglie: ella prostesa

Rotolò nella morte, e a' suoi sospiri
L'antro di Tura con pietà rispose.
— Sia lunga pace, Cucullin soggiunse,
All'alme degli eroi; le loro imprese
Grandi fur ne' perigli. Errinmi intorno
Cavalcion sulle nubi, e faccian mostra
De' lor guerrieri aspetti: allor quest'alma
Forte fia ne' perigli, e 'l braccio mio
Imiterà le folgori del cielo.
Ma tu, Morna gentil, vientene assisa
Sopra un raggio di luna, e dolcemente
T'affaccia allo sportel del mio riposo,
Quando cessò lo strepito dell'arme,
E tutti i miei pensier spirano pace.
Or delle mie tribù sorga la possa;
Alla zuffa moviam; seguite il carro
Delle mie pugne: a quel fragor di gioia
Brillivi l'alma; mi sien poste accanto
Tre lancie, e dietro all'anelante foga
De' miei destrier correte. Io vigor quindi
Novo concepirò, quando s'offusca
La mischia ai raggi del mio brando intorno.

III.

Carilo canta la morte di Bresilla.

Di Cromla intorno sull'irsuto fianco
Pose Dorglante i cavrïoli e i cervi;
Felici doni della caccia, innanzi
Che lasciassero il colle i forti eroi.
Cento guerrieri a raccor scope in fretta
Dansi, trecento a scêr le lisce pietre,
Dieci accendon la fiamma, e fuma intanto
L'apprestato convito. Allor d'Erina
Il generoso duce il suo leggiadro
Spirito ripigliò: sulla raggiante
Lancia chinossi, e a Carilo si volse,
Canuta prole di Chinfena, e dolce
Figlio de' canti: — E per me solo adunque

S'imbandirà questo convito, e intanto
Starà il re di Loclin sulla ventosa
Spiaggia d'Ullina abbrividato, e lungi
Dai cervi de' suoi colli, e dalle sale
De' suoi conviti? or via, Carilo, sorgi,
Porta a Svaran le mie parole: digli
Che la mia festa io spargo: ei venga in queste
Ore notturne ad ascoltare il suono
De' miei boschetti, or che gelati, acuti
Pungono i venti le marine spume.
Venga, e la dolce arpa tremante e i canti
Ascolti degli eroi. Carilo andonne
Con la voce più dolce, e così disse
Al re dei bruni scudi: — Esci dall'irte
Pelli della tua caccia, esci, Svarano,
Signor dei boschi: Cucullin diffonde
La gioja delle conche, e a sè t'invita.
Vieni o Svaran. Quei non parlò, muggìo,
Simile al cupo brontolìo di Cromla
Di tempeste forier: — Quand'anche, Erina,
Le giovinette tue mi stendan tutte
Le lor braccia di neve, e faccian mostra
Dei palpitanti petti, e dolcemente
Girino a me gl'innamorati sguardi,
Fermo quai mille di Loclin montagne
Qui Svaran rimarrà, finchè 'l mattino
Venga co' raggi suoi dal mio orïente,
A rischiarar di Cucullin la morte.
Grato mi freme nell'orecchio il vento
Che percote i miei mari: ei nelle sarte
Parlami, e nelle vele, e mi rimembra
I verdî boschi di Gormàl, che spesso
A' miei venti echeggiâr, quando rosseggia
La lancia mia dietro le belve in caccia.
A Cucullin tu riedi: a ceder pensi
L'antico trono di Cormàno imbelle;
O i torrenti d'Erina al nuovo giorno
Alle sue rupi mostreran la spuma
Rossa del sangue del domato orgoglio.
  Carilo ritornò: — Ben, disse, è trista
La voce di Svaràn. — Ma sol per lui,

Ripigliò Cucullin: tu la tua sciogli,
Carilo, intanto, e degli antichi tempi
Rammenta i fatti; fra le storie e i canti
Scorre la notte; entro il mio core infondi
La dolcezza del duol; chè molti eroi,
E molte vaghe vergini d'amore
Già floriro in Erina, e dolci all'alma
Scendon le note del dolor che s'ode
Ossian cantar là d'Albïon su i monti,
Quando cessò la romorosa caccia,
E s'arresta ad udir l'onda del Cona.
— Venne in Erina nei passati giorni,
Ei cominciò, dell'oceàn la stirpe.
Ben mille navi barcollâr sull'onde
Ver l'amabile Ullina. Allor s'alzaro
I figli d'Inisfela, e fèrs'incontro
Alla schiatta dei scudi. Ivi Cairba,
Cima dei duci, ed ivi era pur Gruda,
Maestoso garzon: già lunga rissa
Ebber tra lor pel varïato toro,
Che nella valle di Golbun muggìa.
Ciascun volealo, e fu spesso la morte
Già per calar sulle taglienti spade.
Pur nel gran giorno l'un dell'altro a lato
Pugnâr que' prodi, e gli stranier fuggiro.
Qual nome sopra il colle era sì bello
Quanto Gruda e Cairba? Ah perchè mai
Tornò 'l toro a muggir? quelli mirârlo
Trescar bizzarro e saltellar sul prato,
Candido come neve; e si raccese
L'ira dei duci; in sull'erbose sponde
Del Luba essi pugnaro, e 'l maestoso
Gruda cadèo. Venne Cairba oscuro
Alla valle di Tura. Ivi Bresilla,
Delle sorelle sue la più leggiadra,
Sedea soletta, e gìa pascendo il core
Coi canti della doglia. Eran suo canto
Le prodezze di Gruda, il giovinetto
De' suoi pensier segreti; ella il piangea
Come già spento nel campo del sangue.
Pur sosteneala ancor picciola speme

Del suo ritorno. Un cotal poco uscìa
Fuor delle vesti il bianco sen, qual luna
Che da nubi trapela: avea la voce
Dolce più ch'arpa flebile gemente:
Fissa in Gruda avea l'alma, era di Gruda
Il suo segreto sospiretto, e il lento
Furtivo sogguardar delle pupille.
Gruda, quando verrai? guerriero amato,
Quando ritorni a me? Venne Cairba,
E sì le disse: Or qua, Bresilla, prendi
Questo sanguigno scudo, entro la sala
L'appendi per trofeo: la spoglia è questa
Del mio nemico. Alto tremor le scosse
Il suo tenero cor; vola repente
Pallida, furibonda; il suo bel Gruda
Trovò nel sangue, e gli spirò sul petto.
Or qui riposa la lor polve, e questi
Due mesti tassi solitari usciro
Di questa tomba, e s'affrettâr l'un l'altro
Ad abbracciarsi con le verdi cime.
Tu sul prato, o Bresilla, e tu sul colle
Bello eri, Gruda; il buon cantor con doglia
Rimembrerà i tuoi casi; e co' suoi versi
Consegnerà questi amorosi nomi
Alla memoria di remote etadi.

LEZIONE II.

Svolgimento del Romanticismo (1).

I. Effetti immediati della Rivoluzione e dell'Impero sulla letteratura in Francia e in Italia. — II. Il romanticismo tedesco durante l'Impero. — III. Primi moti del romanticismo in Francia - Chateaubriand e la signora di Staël. — IV. I liberali lombardi dopo la Ristorazione. — V. La *lettera semiseria di Crisostomo*, bando di guerra del romanticismo italiano. — VI. Le idee di *Crisostomo-Berchet* sul classicismo e sul romanticismo. — VII. Pregi e difetti della teoria di Crisostomo. — VIII. Origine, opportunità e intenti del *Conciliatore* e sue prime armi. — IX. Sviluppo delle dottrine romantiche nel *Conciliatore*. — X. Riepilogo d'idee intorno al Romanticismo.

I. — Mentre nel diverso modo che s'è veduto maturavano in Germania e in Italia le teoriche e le prime forme che

---

(1) Cfr. oltre le opere citate nella lezione precedente e quelle indicate nel corso della lezione: Cantù, *Il Conciliatore, episodi del liberalismo lombardo*, Milano, 1878 — Giovanni Berchet, *Opere*, Milano, 1863 — Piergili, *Il foglio azzurro e i primi romantici* in *Nuova Antol.* 16 agosto e 1 settembre 1886 — A. Pesenti, *Il Romanticismo in Italia*, Milano, 1882 — G. A. Cesareo, *Saggi di critica letteraria*, Ancona, 1884 — V. A. Canello, *Saggi di critica letteraria*, Bologna, 1880 — Felice Calvi, *Il poeta Giambattista Martelli e le battaglie fra classici e romantici*, Milano, 1888 — Pio Ferrieri, *Dalla via del Monte di Pietà allo Spielberg*, Milano, 1889 — R. Bonfadini, *Mezzo secolo di patriottismo*, Milano, Treves, 1883, ecc.

assegnarono all'arte un nuovo indirizzo, molti gravissimi avvenimenti politici agitarono e quasi mutarono faccia all'Europa. La Francia, la Germania e l'Italia ne furono teatro e ne sentirono fortemente gli effetti; è naturale pertanto che anche la cultura e le lettere di questi paesi ne ricevessero il contraccolpo.

Compiuta tra il 1789 e il 1795 la gran rivoluzione, la Francia cominciò a portare le armi vittoriose oltre i proprii confini e, stabilita nel 1802 la dittatura perpetua e fondato nel 1804 l'impero, con una serie di strepitose spedizioni tenne per oltre dieci anni la Germania nello stato lagrimevole di paese vinto ed invaso; mentre l'Italia, specialmente settentrionale, più presto sottomessa e più facilmente assimilata, divenne una provincia della nuova monarchia.

Ora se per tutto il secolo XVIII la Germania e l'Italia sembrarono per qualche parte procedere di conserva verso nuovi ideali letterari, le mutate condizioni politiche mutarono ne' due paesi le condizioni della cultura e i motivi interiori della letteratura, sicchè nei primi tre lustri del secolo XIX l'indirizzo e le manifestazioni del pensiero italiano e tedesco non mostrano più l'affinità primitiva. Da che procede questo fatto?

La rivoluzione fu il frutto delle nuove idee morali, politiche e sociali che ebbero la loro più larga e popolare significazione nell'Enciclopedia e negli altri scritti de' compilatori di essa. I quali ciò nullameno si tennero per la massima parte alle tradizioni classiche, nè da queste si allontanò punto la letteratura scarsa e fioca che accompagnò la bufera della rivoluzione; la quale del resto, insorgendo violenta contro il tristo edifizio sociale del medio evo, non poteva di certo attingere da quest'età le inspirazioni dell'arte, abbandonando la tradizione classica che, oltre ad essere stata seguìta fin allora, veniva eziandio ravvivata dal fremito di libertà e dagli ideali republicani dei nuovi

Bruti e Timoleoni. Come gli animi, o inebbriati o storditi, si trovarono fuori del periodo sanguinoso del terrore, parve che un bisogno infrenabile di giocondezza, di piacere, di voluttà li trascinasse; onde anche sotto il Direttorio la letteratura francese dovette respingere da sè ogni contatto con l'arte severa, malinconica, lagrimosa spesso, che incominciava a farsi generalmente accetta in Germania, cosicchè tanto nella lirica come nella drammatica il classicismo continuava a dominare assoluto signore in Francia. Al Direttorio successe l'Impero, al quale piacque e tornò utile di circondarsi dell'aureola del mecenatismo; un mecenatismo astuto e politico, nel quale Napoleone non seppe forse mettere la finezza che fece meglio riuscire gli intenti ad Augusto e a Lorenzo il Magnifico. Questo nuovo mecenatismo cesàreo che per poemi e tragedie bandiva ricchi premi decennali, non poteva ribellarsi alle più pure tradizioni classiche. Esse avevano il vantaggio di volgere gli spiriti ai placidi, indifferenti e giocondi ideali d'una vita e d'un'arte con cui le generazioni erano ormai famigliari da secoli, e conferivano oltre a ciò a sostenere, anche nelle forme dell'arte, quel rigido principio d'autorità a cui l'imperatore non era punto disposto ad abdicare in politica.

Veramente questo nuovo mecenatismo non portò alcun frutto, e quando si trattò di scegliere i meritevoli de' premi assegnati, si dovè prorogare il concorso perchè tutti i più segnalati erano anteriori ed avversari dell'Impero *(La Harpe, Ducis, Delille, Saint-Lambert)*. Il Mazzini spiega questo fatto considerando che quello era tempo d'azione e non di poesia; e può esser vero in qualche parte (1). Il vero è che il solo che conseguì un premio in quelle gare fu un *Lucio di Lancival*, adulator del-

(1) Cfr. *Scritti editi e inediti di G. M.*, vol. IV, *passim*, dove sono pagine profonde e splendide.

l'Imperatore ed oggi dimenticato, benchè autore di una tragedia, *Ettore*, la sola che piacesse a Napoleone. Il quale proibì un *Edoardo in Iscozia* del Duval, perchè si sarebbe potuto scorgervi un'allusione ai Borboni discacciati; proibì un *Belisario*, perchè vi si poteva scorgere un'allusione a Moreau; proibì un *Don Sancio*, perchè della Spagna non bisognava parlare. Ma l'autore di questa tragedia cambiò i nomi; di *Don Sancio* fece un *Nino Secondo*, mutò Barcellona in Babilonia, ed allora l'opera passò.

Una protezione intesa in questo modo non poteva conferire al libero sviluppo d'una nuova e grande letteratura; non rimaneva pertanto agli ingegni che ricoverarsi nel mondo antico, da cui da due secoli la Francia attingeva i principii dell'arte. Così il classicismo continuò il suo corso trionfale e i suoi campioni più celebrati furono l'abate Delille che levò tanto entusiasmo coll'imitare e tradurre Virgilio, da guadagnarsi il nomignolo di abate Virgilio; il Lebrun, imitatore di Pindaro; il Baour-Lormian, primo avversario dei primi romantici, e quell'*Andrea Chenier* che classici e romantici vorranno poi dei loro (1). Non molto diversamente dovevano procedere le cose presso di noi, dove il *regno italico* non era che una

---

(1) Il Chenier ne' concetti e nell'esecuzione dell'arte sua offre più d'un punto di raffronto col nostro Foscolo. Figlio anch'egli, come il Foscolo (vedi caso!), di madre greca, come il Foscolo nato anch'egli in Oriente:

Galata, que mes yeux désiraient dès longtemps,
Car c'est là qu'une Grecque en son jeune printemps,
Belle, au lit d'un époux nourrisson de la France
Me fit naître Français dans les murs de Byzance.

Il Chenier a sedici anni traduceva Saffo ed era innamorato della poesia greca. Venuto in Francia vi trova Lebrun che traduce Pindaro, Delille che traduce Virgilio, Bitaubé che traduce Omero, fino La Harpe che s'industria di tradur Sofocle. Con siffatti principii ed esempi naturalmente cercò sulla *grave cetra* francese derivare le *corde eolie*, modulandole, come

luogotenenza dell'Impero. Da ciò venne una specie di recrudescenza classica, che trattenne il movimento delle dottrine e forme nuove. Prevalse pertanto un classicismo di maniera di cui può dirsi che il Monti fosse il poeta, il Giordani l'oratore, il Botta lo storico, il Canova l'artista. Il Monti, con gli sciolti a Sigismondo Chigi e con la Mascheroniana, aveva fatto più d'un accenno all'arte nuova e poi finiva con l'intarsiare l'industre mosaico classico della Feroniade, proprio come il Foscolo che dal puro romanticismo Werteriano del *Jacopo Ortis* e dal mezzo romanticismo Junghiano dei *Sepolcri* passò alla delicata ma inane fioritura classica delle *Grazie;* frutti che ormai non rispondevano più allo spirito del tempo, onde *Feroniade* e *Grazie* rimanevano incompiute, come tronca voce di un'arte che tramontava, sopraffatta dal grido vittorioso dell'arte nuova, quando il Manzoni e il Leopardi sorgevano.

II. — Ma in Germania Napoleone non aveva potuto portare con una nuova legislazione e nuovi instituti lo splendore, per quanto fittizio, d'un'arte nuova. Eserciti numerosi attraversavano il paese spargendo dappertutto il terrore della sconfitta e della strage. Era una serie fatale d'invasioni vittoriose

---

il Foscolo per l'appunto, all'espressione del sentimento che prorompeva fervido dal suo cuore di poeta vero o originale, onde anch'egli potè dire:

L'art ne fait que des vers, le cœur seul est poète,

come Ugo disse poi:

Sdegno il verso che suona e che non crea.

Anch'egli fu, come il nostro, scudiero de' classici, e pure potè venir preso come il vessillifero de' romantici, se il Baour-Lornian, uno de' classicisti più impenitenti, scrisse nel 1825:

Nous, nous datons d'Homère, et vous d'André Chenier,

mentre poi nel '29 il Saint-Beuve lo proclamò ufficialmente maestro della nuova scuola.

dinanzi alle quali gli spiriti atterriti si chinavano, e dalla realtà delle cose presenti si rifugiavano nel vagheggiamento ideale di altri tempi, nella fantastica rappresentazione di altri fatti, nella metafisica speculazione dei fenomeni storici e morali. È il periodo in cui trionfa con Fichte e con Hegel l'idealismo germogliato dal criticismo del Kant, mentre con una serie di poeti quasi segregatisi dal mondo presente elabora con eccesso di elementi fantastici le leggende e le imaginazioni del medioevo nordico. Tra questi sono dei più notevoli il *Tieck*, il *Novalis*, il *Chamisso*, il *Kleist*, mentre Wolfango Göthe nell'olimpica serenità del suo genio sorvolava ai dolori della patria riposando nelle ricerche del naturalista e, trasportandosi ad altri mondi e ad altri tempi, con l'*Ermanno e Dorotea*, il *Torquato Tasso*, l'*Ifigenia*, acquistava il diritto di condannare il Romanticismo come un *genere morboso*.

Ma se il Göthe si chiuse nel culto sereno dell'arte non dandosi pensiero nè di lotte letterarie nè di lotte politiche, più imbevuto dello spirito del tempo e men grande poeta forse ma più *umano* fu Federico Schiller, mentre i dolori della patria e lo spirito della riscossa fremono anche nei versi di una serie di poeti i quali, come *Uhland*, *Rückert*, *Arndt* e *Teodoro Körner*, coi loro canti marziali tennero vivo il patriottismo e lo spirito guerresco del popolo.

III. — Intanto in Francia l'opposizione al nuovo stato di cose si andava ravvigorendo. Gli esuli richiamati vi avevano portato il loro bagaglio d'ire e di odî ed insieme una cotal famigliarità con le dottrine e l'arte tedesca, a cui fino allora erano stati chiusi i confini della Francia. La letteratura cominciò ad improntarsi d'un'indole nuova, a seguire nuove tendenze, a sfatare i vecchi idoli. Il *romanticismo*, dice il Mazzini, *entrò in Francia con la restaurazione, non per opera sua; esso*

fu nei suoi primi moti una protesta di libertà; fu sommossa senza fine determinato, fuorchè quello d'affermare l'ingenita indipendenza dell'intelletto (1).

È questo il momento del *Chateaubriand* e della *Signora di Staël*, figlia dell'ultimo ministro di Luigi XVI, il ginevrino *Necker*. Napoleone, che ben vedeva donde veniva un pericolo, aveva mandato in esilio l'uno e l'altra, ed a questa aveva impedita la publicazione del libro sull'*Allemagna*, il cui manoscritto era stato consegnato allo stampatore nel 1810, e dove con mal celato sentimento di compiacenza e di ammirazione si mette in rilievo il progresso della civiltà, la vasta cultura, la forza di pensiero, la grandezza dell'arte dei tedeschi.

Il pretesto dell'esilio e dell'impedita publicazione era che l'*Allemagna* non s'improntava d'un carattere francese e che i francesi non erano ancora ridotti a dover cercare i loro modelli nelle opere dei tedeschi. Veramente l'impedire il libro era il miglior modo per impedire le idee, se queste fossero state frutto di quello. Ma il libro naturalmente non era che l'espressione di sentimenti, di concetti, di aspirazioni che più o meno latenti vivevano ormai in tutta la colta Europa, cosicchè il sequestro del libro e l'esilio dell'autrice non prolungarono certamente d'un giorno la vita nè al classicismo nè all'impero, che, come il colosso di Nabuccodonosor, aveva la testa d'oro e i piedi d'argilla.

Ma prima della Staël era balzato fuori il Chateaubriand a sgominare il campo classico. Avverso a volta a volta alla Rivoluzione e al Direttorio, all'Impero ed alla Restaurazione, quest'uomo, tutto pieno di sè e dei suoi ideali, esercitò una influenza immediata benchè poco profonda e durevole sulla cultura del suo paese. Attinse la vivezza del sentimento della

(1) Cfr. Op. cit., pag. 161.

natura, il barbaglio dei colori, la patetica e passionata espressione degli affetti, da Gian Giacomo Rousseau, e queste qualità egli fuse insieme con un fervido sentimento religioso che fu veramente l'elemento nuovo da lui introdotto nella letteratura francese. La quale nei secoli XVII e XVIII era stata così poco religiosa, che il Boileau aveva creduto dover ammonire nella sua arte poetica che i misteri del cristianesimo non sono suscettivi di splendidi ornamenti:

De la foi chrétienne les mystères terribles
D'ornements egayés ne sont pas susceptibles.

Quello che sin allora in Europa era stato creato di più passionato e più tenero, dal *Werther* all'*Ortis*, non sentiva di religione. Alle menti ristucche del continuo lucidare i ferravecchi della mitologia, agli animi sbigottiti dal turbinio della rivoluzione e dal folgorio dell'Impero, le opere del Chateaubriand *(Renato, Atala*, il *Genio del Cristianesimo)*, tutte impregnate di tenera passione, tutte spiranti serafico fervore di religione, furono come la rivelazione di un nuovo mondo dove con nuovi successi l'arte poteva atteggiarsi, librarsi la fantasia e quetarsi la coscienza. D'altra parte la signora di Staël rivelava un altro aspetto di questo nuovo mondo col suo libro dell'*Allemagna*, col quale rendeva popolare in Francia tutto il movimento nazionale del pensiero tedesco. Entrata in dimestichezza con *Federico Schlegel*, ella ne bevve la quintessenza del romanticismo, di cui egli era una specie di sacerdote, e di cui ella si fece banditrice efficace in Francia e in Italia.

Il Chateaubriand e la Staël sono adunque i veri genitori del romanticismo in Francia; l'uno e l'altro concordi in un ideale di letteratura nuova, libera dalla servitù dell'imitazione, libera dalle regole accademiche, libera da ogni reminiscenza mitologica e da ogni tecnicismo di convenzione. Concordi anche nel principio fondamentale che la religione sia sorgente ricca

d'inspirazione poetica, benchè discordassero poi ne' limiti e ne' modi. Poichè alla Staël sorrideva un certo sentimento vago della *perfettibilità* e dell'*infinito*, onde, ripudiando il simbolismo del culto esteriore, la sua fede si estrinsecava in una fervida aspirazione del cuore a un mondo superiore di pace, di giustizia e d'amore.

Il Chateaubriand invece si compiace di colorire, come un pittore, il sentimento religioso, non pure nella sua ideale elevazione e ne' suoi moti interiori, ma eziandio nelle sue più estrinseche e formali significazioni; cosicchè l'esagerazione degli imitatori suoi condusse a sostituire una mitologia ad un'altra, empiendo di *vergini*, di *sacri fanciulli*, d'*angeli* ed *arcangeli* le carte e le tele, dove poco prima, in atteggiamenti e panneggiamenti rococò, ammiccavano le ninfe, le Diane, gli Apolli e gli Adoni. L'influenza del Chateaubriand fu più viva ed immediata; quella della Staël più lenta, ma più profonda. Il Chateaubriand fu subito imitato, ma passò anche presto di moda; venne allora la volta della Staël, i cui concetti fondamentali più largamente trionfarono nella letteratura francese.

IV. — E l'Italia? — L'Italia usciva triste e paurosa dai mutamenti della recente restaurazione. I letterati che sentivano il bisogno della protezione d'un governo qualsivoglia, inchinarono all'imperatore d'Austria la penna con la quale avevano scritti gli epinici per l'imperatore di Francia. Così il Monti (1); ma gli spiriti liberi che presentivano nel nuovo stato di cose una maggior servitù materiale e morale, presero sde-

(1) Non pare molto concludente una recentissima *Difesa di Vincenzo Monti scritta da A. Garavini* (Genova 1889) dove si versa ogni maniera di vituperi sul Foscolo. Onesto modo di far l'apologia d'un grande il denigrarne un altro!

gnosi la via dell'esilio, come Ugo Foscolo, e si raccolsero solitari nella quiete degli studi ed in una feconda operosità scientifica ed economica, come il *Porro*, il *Confalonieri*, l'*Ugoni*, il *Borsieri*, il *Gioia* ed altri molti. Tornavano le condizioni politiche italiane, o meglio lombarde, a presentare qualche affinità con quelle della Germania di cinquant'anni prima. Una letteratura ufficiale, come quella imposta da Federico II in Prussia, sosteneva gl'ideali del classicismo fino all'estreme conseguenze sul periodico *La Biblioteca italiana*, diretta dall'*Acerbi* con la collaborazione del Monti e del Giordani.

Questa rivista era stata fondata dal governo austriaco col confessato proposito di governare l'opinione publica in modo da renderla il meglio possibile o contenta o rassegnata al nuovo ordine di cose. Ecco dunque che anche in Italia la ribellione al classicismo diventava come espressione del sentimento nazionale. Il classicismo s'era ridotto ad essere o parere la manifestazione d'un principio politico; sorse adunque contro di esso a bandiera spiegata il romanticismo come formola di un principio opposto (1). In condizioni in qualche parte affini nel 1762 si era fondata a Gottinga l'*Unione dei poeti*, la quale aveva per intento di risollevare a maggior decoro ed a più alta moralità la letteratura nazionale. Aborrenti all'influenza francese, condannavano *Cristoforo Wieland* che vi avea piegato l'agile ingegno; invece miravano nel Klopstock come restitutore della schietta arte e della pura fede nazionale. L'Unione dei poeti mantenne accesa la fiaccola del patriottismo che passò poi alle mani dello Schiller, dell'Uhland, del Körner;

(1) E ben disse il Mazzini: Quando il romanticismo gettò sulle mense dei letterati il pomo della discordia, i letterati erano i Greci o Romani bastardi, non Italiani, non Europei del secolo XIX. L'antico era despota. L'elemento del mondo moderno cancellato. L'arte cristiana, l'arte libera, l'arte umana, affogava sotto i rottami del mondo pagano. Loc. cit., 81.

ne furono lustro principale *Giovanni Voss, Matteo Claudius, Luigi Hoelty, Federico Stölberg* e specialmente quel *Goffredo Augusto Bürger*, da cui prese occasione a manifestarsi esplicitamente il romanticismo italiano. Contemporanea all'*Unione dei poeti* era stata l'unione dei dotti nostri, che con gli intendimenti stessi di quella, ragion fatta alle diverse condizioni della cultura e de' luoghi, publicarone nel 1764 il *Caffè*. Sull'esempio delle due società s'atteggiò la nobile accolta di letterati ed economisti che ebbe come proprio centro la casa del conte Luigi Porro Lambertenghi ed organo il *Conciliatore*.

Dopo che fu ristorata in Lombardia la dominazione austriaca, il palazzo del conte Porro Lambertenghi divenne il ritrovo degli spiriti più eletti, che in quella regione avessero allora virtù da presentire e preparare tempi nuovi (1). Poichè ogni ombra di publiche franchigie, se non ancora nella forma, nella sostanza, già era stata soppressa dal nuovo governo, i generosi davano opera a diffondere quelle utili e pie istituzioni e quelle invenzioni che potevano volgere in meglio le condizioni non prospere del popolo e rialzarne la coscienza al sentimento della propria dignità e dei proprii diritti. Così furono introdotte le scuole di mutuo insegnamento, dette Lancasteriane dal nome di quello che, se non le inventò, le introdusse in Europa perfezionandole. Si esperimentarono l'uso del gaz, la navigazione a vapore, le filande a vapore, e molte utili applicazioni e notevoli perfezionamenti alle industrie, ai commerci, all'agricoltura. A quei convegni prendeva parte, oltre i già

(1) Nel maggio del 1820 il Porro scriveva all'Ugoni: *Nessuna nuova: tutti sperano, tutti fremono, tutti soffrono. Eccoti lo stato del problema che gli spagnuoli hanno cominciato a sciogliere.* Questo accenno alla rivoluzione spagnuola è assai significativo nel pensiero di colui che fondò il *Conciliatore*.

accennati, quanto di meglio fosse allora in Lombardia per virtù d'intelligenza e di studi, *Melchiorre Gioia*, *Gian Domenico Romagnosi*, *Giuseppe Rasori*, *Giuseppe Pecchio*, *Ermes Visconti*, *Giovanni Battista De-Cristoforis*, *Giovanni Borsieri*, *Giovanni Berchet* ed altri non pochi. Quanti stranieri illustri visitavano allora Milano dovevano di necessità partecipare a questi ritrovi, come quelli ch'erano l'unico centro di cultura geniale che vi fiorisse; onde il *Byron*, la *Staël*, lo *Stendal*, il *Sismondi* e lo *Schlegel* fra i molti, nella dimora non breve che fecero nella capitale lombarda ebbero campo di far scintillare all'avido pensiero di quei colti italiani lo spirito di quelle dottrine e i nuovi bagliori di quell'arte di cui erano venerati sacerdoti. Così il romanticismo si affermò apertamente anche fra i letterati lombardi, che si professavano ed erano continuatori dell'opera iniziata cinquant'anni prima dai Verri, dal Beccaria, dal Frisi, che avevano fondato il *Caffè*; e però professavano di necessità dottrine economiche, sociali e letterarie in tutto opposte a quelle degli adoratori della tradizione e dello *statu quo*, contro di cui esso il *Caffè* aveva fatto le prime prove.

Così i principii, che da quasi cento anni più o meno scopertamente molti dotti italiani avevano sviluppato e in qualche parte cercato d'attuare, trovarono la loro ultima espressione fra i liberali lombardi che, fattane come una bandiera di innovamento intellettuale e politico, trascorsero poi facilmente alle ultime eccessive conseguenze ed a strane aberrazioni. Il manifesto della nuova scuola fu la *lettera semi-seria di Crisostomo* sul *Cacciatore feroce* e sull'*Eleonora* del *Bürger*. La lettera uscì in Milano nel 1816, e *Crisostomo* non era altri che *Giovanni Berchet*. Non a caso certamente prendeva il Berchet a pretesto della sua lettera il più popolare tra i poeti della geniale Unione di Gottinga. Il gruppo del *Conciliatore*,

che si publicò due anni dipoi, ebbe su per giù uguali intenti, e Giovanni Berchet ne fu il Bürger senza dubbio.

V. — Dalle due ballate del poeta tedesco il Berchet prende non sai se argomento o pretesto a sviluppare il *Credo* della nuova fede romantica, che sarà poi con qualche maggior larghezza e varietà illustrato nel *Conciliatore* ed applicato nelle opere di coloro che appartennero a quella società o ne seguirono i concetti. Quanto all'idea fondamentale ed alla definizione del romanticismo egli non si discosta molto da quello che ne avevano detto e il Sismondi nel *Corso di letteratura dei popoli del Mezzodì* e la signora di Staël in un capitolo della sua *Allemagna*, ch'è forse il men felice di tutto il libro. E nell'aver data la formola ormai fissata o, se vogliam meglio, la dichiarazione teorica della nuova dottrina, e nell'impulso dato alla ricerca e alla rappresentazione dei fatti medievali consiste tutto l'influsso del Sismondi e della Staël sul romanticismo italiano. — Non è poco, osserverà qualcuno. — Non è poco certamente; ma dalle cose dette sin qui, se non c'inganniamo, si fa evidente che il Sismondi e la Staël non poterono dare che un impulso in tutto occasionale al fatto transitorio del romanticismo guerreggiante. Senza di loro forse non si sarebbe disputato tanto, e assai poco male in questo; ma il *Conciliatore* avrebbe potuto sorgere lo stesso, dacchè ebbe tutt'altra origine, tutt'altri motivi, tutt'altre inspirazioni; e il romanticismo italiano sarebbe stato, nell'arte, nè più nè meno di quello che fu.

Come i concetti fondamentali della nuova scuola erano ormai maturi per la molteplice elaborazione e la geniale applicazione fattane da quasi un secolo per opera dei migliori ingegni di Germania e di molti italiani e di qualche francese, così i romantici italiani poterono balzare nell'arringo armati

di tutto punto, con piena consapevolezza degli intenti a cui miravano e dei mezzi che mettevano in opera. Le idee che la *lettera semi-seria*, come manifesto di guerra, sviluppa e propugna, sono così nettamente determinate come se essa lettera fosse l'ultima conclusione di un lungo procedimento d'elezione intellettuale, appunto perchè questo scoppio del romanticismo italiano non è che l'ultima conseguenza di una pertinace rivoluzione critica a cui per tanto tempo avevano cooperato concordemente il pensiero italiano ed il tedesco. Così, forse per quella maggiore genialità d'intuizione ch'è propria dell'intelletto italiano, avvenne che i nostri romantici fecero della nuova scuola una dichiarazione teorica molto più chiara e molto più compiuta che non i francesi e i tedeschi. Dei quali i primi, eccessivamente esclusivi, trascurarono troppi elementi importantissimi e di carattere generale; i secondi, troppo facilmente portati a un dottrinarismo trascendentale, si lasciarono andare a generalità vaghe, a nebbiose speculazioni, a postulati e conclusioni esagerate e discrepanti per modo che non sempre n'esce un concetto limpido e certo (1). Ma il Berchet invece affronta subito e nettamente le questioni fondamentali ed espone l'essenza dei due diversi generi che si contrastavano il campo.

VI. — Comincia egli adunque col notare come una condizione essenziale dell'arte romantica sia la *popolarità*, mostrando come in questo essa convenga con l'essenza propria della poesia. « Il Bürger (scrive egli) portava opinione che

(1) Di questo difetto è in parte immune la *Romantische Schule* dell'Heine e sarebbe in tutto se l'autore non avesse composto il suo scritto tra il vivo dibattito delle scuole contrastanti. (Cfr. H. Heine, *Sämtliche Werke*, 9 band, Stuttgart, Cotta).

la sola vera poesia fosse la popolare. Quindi egli studiò di derivare i suoi poemi quasi sempre da fonti conosciute, e di proporzionarli poi sempre con tutti i mezzi dell'arte alla concezione del popolo. Anche delle due composizioni che ti mando oggi tradotte (1), l'argomento della prima è ricavato da una tradizione volgare; quello della seconda è inventato, imitando le tradizioni comuni in Germania; il che vedremo in sèguito più distesamente. Anche in entrambi questi componimenti v'ha una certa semplicità di narrazione che manifesta nel poeta il proponimento di gradire alla moltitudine.

« Forse il Bürger, com'è destino talvolta degli uomini d'alto ingegno, trascorreva in quella sua teoria agli estremi. Ma perchè i soli uomini d'alto ingegno sanno poi di per sè stessi ritenersene giudiziosamente nella pratica, noi, leggendo i versi del Bürger, confessiamo che neppure il dotto vi scàpita, nè ha ragione di dolersi del poeta. L'opinione nondimeno che la poesia debba essere popolare, non albergò solamente presso del Bürger; ma a lei s'accostarono pur molto anche gli altri poeti sommi d'una parte della Germania. Nè io credo d'ingannarmi dicendo ch'ella pende assai assai al vero. E se, applicandola alla storia dell'arte, e pigliandola per codice nel far giudizio delle opere dei poeti che furono, ella può sembrare troppo avventata — giacchè al Petrarca, a modo d'e-

(1) L'*Eleonora* e il *Cacciatore feroce* ballate del Bürger, che furon poi tradotte in versi da Andrea Maffei, il quale cominciava appunto allora con la traduzione del Gessner. In quel periodo le traduzioni dal tedesco e dall'inglese abbondano. Michele Leoni traduce da Shakespeare, da Thompson, da Milton, da Goldsmith; Pellegrino Rossi volgarizza il *Giaurro* e Giuseppe Niccolini il *Corsaro* del Byron; Pompeo Ferraris il *Teatro scelto* dello Schiller, Giuseppe Indelicato la *Donna del lago* di Walter Scott; Lazzaro Papi il *Paradiso Perduto;* Giambattista Martelli la prima leggenda del poema di Eduardo Spenser, la *Regina delle Fate;* Antonio Nervi dava anche i *Lusiadi* in ottava rima.

sempio, ed al Parini, benchè rade volte popolari, bisogna pur fare di cappello — parmi che considerandola come consiglio a' poeti che sono, ed ammettendola con discrezione, ella sia santissima. E dico così, non per riverenza servile a' Tedeschi ed agli Inglesi, ma per libero amore dell'arte, e per desiderio che tu nascente poeta d'Italia non abbia a dare nelle solite secche che, da qualche tempo in qua, impediscono il corso agli intelletti, e trasmutano la poesia in Matrona degli sbadigli.

« Questa è la precipua cagione per la quale ho determinato che tu ometta i libri del Blair, del Villa (1) e de' loro consorti, tosto che la barba sul mento darà indizio di senno in te più maturo. Allora avrai da me danaro per comperartene altri, come a dire del Vico, del Burke, del Lessing, del Bouterwek, dello Schiller, del Beccaria, di madama de Staël, dello Schlegel e d'altri che fin qui hanno pensate e scritte cose appartenenti alla Estetica..... ».

Stabilito così il principio della popolarità, passa l'autore a chiarire il diverso significato delle parole classico e romantico, continuando:

« Se i poeti moderni d'una parte della Germania menano tanto rumore di sè e in casa loro, e in tutte le contrade d'Europa, ciò è da ascriversi alla popolarità della poesia loro. E questa salutare direzione ch'eglino diedero all'arte fu suggerita loro dagli studi profondi fatti sul cuore umano, sullo scopo dell'arte, sulla storia di lei, e sulle opere ch'ella in ogni secolo produsse; fu suggerita loro dalla divisione in classica e romantica ch'eglino immaginarono nella poesia.

« Però sappi, tra parentesi, che tale divisione, non è un

(1) Erano i trattati di retorica che correvano allora per le mani dei giovani.

capriccio di bizzarri intelletti, come piace di borbottare a certi giudici, che senza processare sentenziano; non è un sotterfugio per sottrarsi alle regole che ad ogni genere di poesia convengono; da che uno dei poeti chiamati romantici è il Tasso (1). E fra le accuse che si portano alla Gerusalemme, chi udì mai messa in campo quella di trasgressione alle regole? Qual altro poema più si conforma alla speculazione algebraica degli Aristotelici?

« Nè ti dare a credere, figliuol mio, che con quella divisione i Tedeschi, di cui parlo, pretendessero che d'un'arte la quale è unica, indivisibile, si avesse a farne due; perocchè stolti non erano. Ma se le produzioni di quest'arte, seguendo l'indole diversa dei secoli e delle civilizzazioni, hanno assunte facce differenti, perchè non potrò io distribuirle in tribù differenti?

« Di mano in mano che le nazioni Europee si riscuotevano dal sonno e dall'avvilimento, di che le aveva tutte ingombrate la irruzione de' barbari dopo la caduta dell'impero romano, poeti qua e là emergevano a rigentilirle. Compagna volontaria del pensiero, e figlia ardente delle passioni, l'arte della poesia, come la fenice, era risuscitata di per sè in Europa, e di per sè anche sarebbe giunta al colmo della perfezione. I miracoli di Dio, le angoscie e le fortune dell'amore, la gioia dei conviti, le acerbe ire, gli splendidi fatti de' cavalieri muovevano la potenza poetica nell'anima de' Trovatori. E i Trovatori, nè da Pindaro instruiti nè da Orazio, correndo

(1) Come mai il Tasso potesse passare per romantico non si capirebbe, non ostante la *sentimentalità* profonda, nervosa, squisita ch'è nell'indole sua e nelle sue opere. Ma la cosa si fa manifesta chi pensi che il romanticismo era stato dalla Staël definito per un'aspirazione artistica al mondo medievale e cavalleresco, e che il Tasso ha cantato le *Crociate*, cioè il più gran fatto della cavalleria.

all'arpa prorompevano in cantici spontanei, ed intimavano all'anima del popolo il sentimento del bello (1), gran tempo ancora innanzi che l'invenzione della stampa e i fuggitivi di Costantinopoli profondessero da per tutto i poemi de' Greci e de' Latini. Avviata così nelle nazioni d'Europa la tendenza poetica, crebbe ne' poeti il desiderio di lusingarla più degnamente. Però industriaronsi per mille maniere di trovare soccorsi; e giovandosi della occasione, si volsero anche allo studio delle poesie antiche, in prima come ad un santuario misterioso accessibile ad essi soli, poi come ad una sorgente pubblica di fantasie, a cui tutti i lettori potevano attingere. Ma ad onta degli studi e della erudizione, i poeti che del risorgimento delle lettere giù fino a dì nostri illustrarono l'Europa, e che portano il nome comune di moderni, tennero strade diverse.

«Alcuni sperando di riprodurre le bellezze ammirate ne' Greci e ne' Romani, ripeterono, e più spesso imitarono, modificandoli, i costumi, le opinioni, le passioni, la mitologia de' popoli antichi. Altri interrogarono direttamente la natura; e la natura non dettò loro nè pensieri nè affetti antichi, ma sentimenti e massime moderne. Interrogarono la credenza del popolo, e n'ebbero in risposta i misteri della religione cristiana, la storia di un Dio rigeneratore, la certezza di una vita avvenire, il timore di un'eternità di pene. Interrogarono l'animo umano vivente; e quello non disse loro che cose sentite da loro stessi e da' loro contemporanei; cose risultanti dalle usanze ora cavalleresche, ora religiose, ora feroci, ma o praticate e presenti, o conosciute generalmente; cose risultanti dal complesso della civiltà del secolo, in cui vivevano.

---

(1) Dal che si vede che il Berchet e i romantici avevano un'idea poco esatta della poesia trovadorica.

« La poesia de' primi è classica, quella de' secondi è romantica. Così le chiamarono i dotti d'una parte della Germania che dinanzi agli altri riconobbero la diversità delle vie battute dai poeti moderni. Chi trovasse a ridire a questi vocaboli, può cambiarli a posta sua. Però io stimo dì poter nominare con tutta ragione poesia de' morti la prima, e poesia de' vivi la seconda. Nè temo d'ingannarmi dicendo che Omero, Pindaro, Sofocle, Euripide ecc., al tempo loro furono in certo modo romantici, perchè non cantarono le cose degli Egizi o de' Caldei, ma quelle dei loro Greci; siccome il Milton non cantò le superstizioni Omeriche, ma le tradizioni cristiane. Chi volesse poi soggiungere che anche fra i poeti moderni seguaci del genere classico quelli sono i migliori che ritengono molta mescolanza del romantico, e che giusto allo spirito romantico essi devono saper grado se le opere loro vanno salve dall'obblio, parmi che non meriterebbe lo staffile. E la ragione non viene ella forse in sussidio di siffatte sentenze, allorchè gridando c'insegna che la poesia vuole essere specchio di ciò che commuove maggiormente l'anima? Ora l'anima è commossa al vivo dalle cose nostre che ci circondano tutto dì, non dalle antiche altrui che a noi sono notificate per mezzo soltanto de' libri e della storia.

« Allorchè tu vedrai addentro in queste dottrine, e ciò non sarà per via delle gazzette, imparerai come i confini del bello poetico siano ampi del pari che quelli della natura, e che la pietra di paragone, con cui giudicare di questo bello, è la natura medesima, e non un fascio di pergamene; imparerai come va rispettata davvero la letteratura de' Greci e de' Latini; imparerai come davvero giovartene. Ma sentirai altresì come la divisione proposta contribuisca possentemente a sgabellarti del predominio sempre nocivo della autorità. Non giurerai più nella parola di nessuno, quando trattasi di cose,

a cui basta il tuo intelletto. Farai della poesia tua una imitazione della natura, non una imitazione di imitazione. A dispetto de' tuoi maestri la tua coscienza ti libererà dall'obbligo di venerare ciecamente gli oracoli di un codice vecchio o tarlato, per sottoporti a quello della ragione perpetuo e lucidissimo » —.

Continuando nella sua carica a fondo contro quanto nella poesia classicheggiante dei moderni v'era di eccessivo ed innaturale, il Berchet ricorre col pensiero ai validi campioni del romanticismo in Germania e pur senza allegare alcun nome, ricorda l'opera patriottica e moraleggiatrice dell'*Unione dei poeti* di Gottinga, con la quale, giova ripeterlo, i nostri primi romantici ebbero più d'un punto di contatto. E a questi poeti egli fa principalissima lode dell'aver vagheggiato nell'arte la nobiltà e la santità degli intenti più che i lenocinii della forma, affermando che — « Sentirono essi che la verissima delle Muse è la Filantropia, e che l'arte loro aveva un fine ben più sublime che il diletto momentaneo di pochi oziosi. Però avidi di richiamare l'arte a' di lei principii, indirizzandola al perfezionamento morale del maggior numero de' loro compatrioti, eglino non gridarono come Orazio, « Satis est equitem nobis plaudere »; non mirarono a piaggiare un Mecenate, a gratificarsi un Augusto, a procurarsi un seggio al banchetto de' grandi; non ambirono i soli battimani d'un branco di scioperati raccolti nell'anticamera del Principe.

« Oltredichè non è da tacersi come insieme a questo pio sentimento congiurasse anche nelle anime di que' poeti la sete della gloria, ardentissima sempre ne' sovrani ingegni e sprone inevitabile al far bene. Eglino avevano letto che in Grecia la corona del lauro non l'accordavano nè Principi, nè Accademie, ma cento e cento mila persone convenute d'ogni parte in Tebe e in Olimpia. Avevano letto che i canti di Omero, di

Pindaro, di Tirteo non erano misteri di letterati, ma canzoni di popolo. Avevano letto che Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane non si facevano belli della lode de' loro compagni di mestiere; ma anelavano al plauso di trentamila spettatori, e l'ottenevano. Quindi agitati da castissima invidia vollero anch'essi quel plauso e quella corona. Ma in che modo conseguirla? — Posero mente alle opere che ci rimangono de' poeti greci; e quantunque s'innamorassero sulle prime della leggiadria di quei versi, dello splendore di quella elocuzione, dell'artificio mirabile con cui le immagini erano accoppiate e spiegate, pure non si diedero a credere che in ciò fosse riposto tutto il talismano. E come crederlo, se in casa loro e fuori di casa vedevano condannati all'untume del pizzicàgnolo versi, a cui nè sceltezza di frasi mancava nè armonia?..... ». Di che il sottile Crisostomo toglie argomento a ravvalorare uno degli abiti essenziali della nuova scuola, ch'è quello di sostituire il sentimento e la forma della religione cristiana, alle imagini mitologiche:

« Lambiccarono allora essi con più fina critica quelle opere onde scoprire di che malìe profittavansi in Grecia i poeti per guadagnarsi tanto suffragio dai loro contemporanei. Videro che queste malìe erano i loro Dei, la loro religione, le loro superstizioni, le loro leggi, i loro riti, i loro costumi, la storia loro, le loro tradizioni volgari, la geografia loro, le loro opinioni, i loro pregiudizii, le foggie loro, ecc., ecc. — E noi, dissero eglino, non abbiamo altro Dio, altro culto; abbiamo anche noi le nostre superstizioni, abbiamo altre leggi, altri costumi, altre inclinazioni più ossequiose e più cortesi verso la beltà femminina. Caviamo di qui anche noi le malìe nostre, e il popolo c'intenderà. E i versi nostri non saranno per lui riminiscenze d'una fredda erudizione scolastica, ma cose proprie e interessanti e sentite nell'anima ».

Già molti dei migliori scrittori del nostro rinnovamento letterario avevano volto lo sguardo alle letterature straniere derivandone bei motivi e partiti all'arte loro; oltre molti minori, il Monti ed il Foscolo sono sulle bocche di tutti. Ma ancora al tempo del Berchet erano i piccoli pedanti che chiusi nel loro gretto esclusivismo non volevano vedere altra salute che nei classici. E costoro Crisostomo ammonisce: — « Leggete Omero, leggete Virgilio, che Dio ve ne benedica. Ma tributate e vigilie e incenso a tutti gli altri begli altari che i poeti in ogni tempo e in ogni luogo innalzarono alla natura. E quantunque a rischio di lasciare qualche dì nella dimenticanza e i volumi dell'antichità, e i volumi de' moderni, traetevi ad esaminare da vicino voi stessi la natura, e lei imitare, lei sola davvero e niente altro. Rendetevi coevi al secolo vostro, e non ai secoli seppelliti; spacciatevi dalla nebbia che oggidì invocate sulla vostra dizione; spacciatevi dagli arcani sibillini, dalle vetuste liturgie, da tutte le Veneri e da tutte le loro turpitudini; cavoli già putridi non rifriggeteli. Fate di piacere al popolo vostro; investigate l'animo di lui; pascetelo di pensieri e non di vento. Credete voi forse che i lettori italiani non gustino altro che il sapore dell'idioma, e il lusso della verbosità? Badate che leggono libri stranieri, che s'accostumano a pensare, e che dalle fatuità vanno ogni dì più divezzandosi. Badate che i progressi intellettuali d'una parte di Europa finiranno col tirar dietro a sè anche il restante. E voi con tutta la vostra albagìa rimarrete lì soli soli, a far voi da autori insieme e da lettori. Insomma siate uomini e non cicale; e i vostri paesani vi benediranno; e lo straniero ripiglierà modestia, e parlerà di voi coll'antico rispetto.

« La poesia d'Italia non è arte diversa dalla poesia degli altri popoli. I principî e lo scopo di lei sono perpetui ed universali. Ella, come vedemmo, è diretta a migliorare i costumi

degli uomini, a farne gentili gli animi, a contentarne i bisogni della fantasia e del cuore; poichè la tendenza alla poesia simigliante ad ogni altro desiderio, suscita in noi veri bisogni morali. Per arrivare all'intento suo la poesia si vale di quattro forme elementari: la lirica, la didascalica, l'epica e la drammatica. Ma perchè ella di sua natura abborre i sistemi costrettivi, e perchè i bisogni che ella prende ad appagare, possono essere modificati in infinito; ha diritto anche ella di adoperare mezzi modificati in infinito. Quindi a sua posta ella unisce e confonde insieme in mille modi le quattro forme elementari, derivandone mille temperamenti.

« Se la poesia è l'espressione della natura viva, ella deve essere viva come l'oggetto ch'ella esprime, libera come il pensiero che le dà moto, ardita come lo scopo, a cui è indirizzata. Le forme ch'ella assume, non costituiscono la di lei essenza; ma solo contribuiscono occasionalmente a dare effetto alle di lei intenzioni. Però fino a tanto ch'ella non esce dall'instituto suo, non v'ha muso d'uomo che di propria facoltà le abbia a dettare restrizioni su questo punto del tramischiare le forme elementari ».

Ma quello ch'è naturale per un popolo od un'età non è sempre per altri popoli od altre età; volerlo riprodurre è cadere nel convenzionale e nel falso; condannando l'abuso dell'imitazione classica il Berchet afferma che la dottrina dei romantici esclude anche la servile imitazione dell'arte nordica;

« I popoli colti (continua egli) d'una parte della Germania, pe' quali il Bürger cantava, sono inclinati all'entusiasmo. Avidi essi di emozioni, non aspettano che quelle vengano di per sè; ma per ottenerne si aiutano fin anche del meditare. Il bisogno fortissimo di emozioni nasce in loro, se mal non veggo, per la mancanza di una continua varietà di oggetti esteriori che possa occuparli e muoverne gli animi piacevolmente. E questa

mancanza è prodotta dalle circostanze politiche, da quelle del clima, della geografia loro, e della loro vita sociale. Ma le circostanze medesime, se per un riguardo gli offendono, servono per un altro a rinforzare notabilmente la loro riflessione, allorchè la noia gli obbliga a concentrarsi in se stessi, a ripiegarsi nell'animo proprio, onde provarne il moto che li faccia accorti dell'esistenza. Educati così alla meditazione, non di rado giungono essi a scoprire qualche lato importante e patetico nelle cose, in cui sguardo superficiale nol vede. Tosto che l'hanno adocchiato, eglino si affezionano e s'infervorano: e l'amore di una parte tira seco l'amore del tutto.

« Con ciò viene a spiegarsi per noi da che provenga l'affettazione di certo sentimentalismo che governa spesso il discorso de' Romanzieri del Nord, e che male è imitato da Romanzieri di Francia, e mal sarebbe da que' d'Italia; perchè posa su pensieri ed affetti che non sono sentiti in Francia (1) e in Italia nè da chi scrive, nè da chi legge. Quante volte l'uomo del Nord, viaggiando in Italia, non fa egli strabiliare gli ospiti suoi, parlando ogni tratto di sensazioni domestiche, di piaceri segreti dell'animo, di simpatie recòndite, di compassioni prodigate a un fiorellino del campo, di lagrime sparse per pietà di un asinello defunto, di memorie lugubri suscitate in lui dalla menoma novità di nugoloni colorati! Pare a noi che egli allora monti sull'ippogrifo. Eppure chi sa che per lunga assuefazione egli non abbia il cuore, troppo più che noi non ci figuriamo, pronto a palpitare per tante fantasie? .....

« In quanto a te, se mai ti nascesse voglia di scrivere Romanzi in Italia sul fare di questi, va cauto, e fa di non lasciarti traviare in soggetti non verisimili, quando essi siano

---

(1) Questa è una tirata al Chateaubriand.

tolti di peso dalla fantasia tua. Che se l'argomento ti viene prestato da una storia scritta, o da una tradizione che dica, il tal fatto è accaduto così, e tu senti che comunemente è creduto così, allora non istare ad angariarti il cervello per timore d'inverosimiglianze, da che tu hai le spalle al muro. Però nella scelta siati raccomandato di attenerti più volentieri ai soggetti ricavati dalla storia, che non agli ideali. Nè ti fidare molto a quelle tradizioni che non escirono mai dal recinto d'un sol municipio; perchè la fama tua non sarebbe che municipale; del che non ti vorrei contento ».—.

VII. — Allegare tutti questi luoghi più notevoli della lettera di Crisostomo ci parve ancor più necessario che opportuno; che se la rarità delle stampe ne rende malagevolissima la lettura ai più, d'altro lato le idee tuttavia non ben determinate e chiare intorno a questa benedetta questione romantica richieggono che si proceda per via di fatti documentati piuttosto che d'esposizioni di seconda mano, più piacevoli forse, ma più pericolose eziandio. Nel dibattito accanito delle due scuole le opinioni furono varie e variamente propugnate. Ufficio della storia è cercarne e rivelarne il fiore, evitando il pericolo di metterci del proprio, come quasi tutti hanno fatto, a scapito della verità. Se noi dovessimo scrivere un'arte poetica adatta a' bisogni del pensiero modernissimo, probabilmente molti dei postulati di Crisostomo dovremmo ripudiare: ma, affermando questo, facciamo già una gran lode alla sua dottrina; chè il concetto, ormai così universale e di così evidente verità, che l'arte s'ha da adattare al pensiero del tempo, l'avremmo noi forse senza tutto quel vasto movimento di rivolta che ci siamo ingegnati di descrivere sin qui?

Fatta adunque astrazione da alcune sentenze e tendenze che ci appaiono eccessive, la lettera di Crisostomo non è che

lo sviluppo di alcuni principî che già trovammo più o meno nettamente stabiliti nelle opere del Conti, del Baretti, del Beccaria e nei fogli del *Caffè*. Lasciamo stare il predominio dato alla contenenza sulla forma, concetto eccessivo che già aveva condotto i compilatori del *Caffè* a scrivere malissimo e non fece che scrivessero molto più bene quelli del *Conciliatore;* lasciamo stare l'utopìa di voler che l'arte non abbia a fare che una propaganda filantropica del vero e dell'utile, del qual vero e del qual utile ciascuna scuola letteraria si forma e sostiene un suo concetto assoluto, che spesso non ha gran che a vedere col concetto non meno assoluto che ne hanno o ne affettano le altre scuole. L'esclusivismo e l'esagerazione sono errori di menti grette, o sono effetti di momenti transitorii di lotta o di evoluzione. Ma una dottrina non si può negare che abbia in sè stessa del buono, quando richiama le menti alla rappresentazione della natura anzichè all'imitazione, al vero storico anzichè alla finzione mitologica, al naturale anzichè al convenzionale, al moderno anzichè all'antico.

VIII. — Ma veniamo al *Conciliatore*, publicato dalle elette menti che formavano la società di casa Porro con l'intento di *conciliare i sinceri amici del vero*, divisi ormai in due campi; di qua, gl'impenitenti campioni d'idee innovatrici nel campo dell'economia publica e della politica, non meno che in quello della letteratura: di là, gli adoratori ostinati dell'antichità, della consuetudine, dell'autorità. E di conciliare par veramente che ci fosse bisogno, poichè la lettera semiseria di Crisostomo aveva suscitato un vespaio. Levino Robecchi, con una diligenza di cui gli studiosi della letteratura moderna devono essergli riconoscenti, ha ordinata la minuta e arruffata bibliografia classico-romantica, additando i materiali al futuro

storico del romanticismo in Italia. A noi qui basterà ricordare come, uscita, ben innanzi nel 1816, la lettera di Crisostomo, non solamente gli scrittori della classicheggiante *Biblioteca italiana* gridarono l'anatema, ma fu un'ira diffusa tra tutti i numerosi seguaci della parte conservatrice, la quale scagliò satire, parodie, e opuscoli d'ogni sapore. Il più notevole dei quali è quello di *Carlo Londonio*, intitolato *Cenni critici sulla poesia romantica* publicato dal Pirotta nel 1817 e contro il quale specialmente uscirono in campo *Giovanni Torti* col primo dei suoi *Sermoni sulla Poesia* scritto in terzine, ed *Ermes Visconti* con le *Idee elementari sulla poesia romantica*. L'uno e l'altro opuscolo uscirono nel 1818 per i tipi di Vincenzo Ferrario, stamperia importante negli annali del romanticismo; l'uno e l'altro hanno in fondò il medesimo intento e i medesimi concetti: manifestare il vero e il buono della dottrina romantica da loro professata. La qual dottrina consisteva per loro nel bandire l'abuso della mitologia; nel ripudiare gli argomenti tratti dal mondo classico, preferendo quelli derivati dalla storia dei secoli cristiani, e, meglio, dalle patrie cronache; nel rinnegare la legge dell'unità d'azione nei poemi e dell'unità di tempo e di luogo nella drammatica; nel lasciare un po' da banda le regole promulgate da Aristotele od a lui appioppate, anche se esse ebbero venerati corifei in Orazio, Quintiliano, Longino, Boileau, La Harpe e tanti altri. Ma la controversia si faceva più vivace che mai, ed all'organo che i classicisti avevano nella *Biblioteca italiana* veniva ai Romantici opportuno contrapporne un loro, per ribatterne le dottrine e sostenere le proprie; di qui l'origine del *Conciliatore*. Fallito il tentativo di affidare la direzione del nuovo periodico al Monti prima, poi al Romagnosi, ne fu redattore *Silvio Pellico* saluzzese, allora precettore de' figli del conte Porro. Il primo numero uscì in Milano dalla tipografia Fer-

rario il giovedì 3 di settembre del 1818; il n° 117 è del giovedì 14 d'ottobre 1819; il n° 118 è senza titolo e senza data e conchiude la publicazione che conta in tutto 478 pagine e, dal colore azzurrognolo della carta, fu comunemente chiamato *Foglio azzurro*. A mostrare alla bella prima la propria materia si intitolò *Foglio scientifico letterario*, ed a spiegare gl'intenti e il nome prese per motto la frase: *rerum concordia discors*. Se non tutti, i più tra gli amici di casa Porro collaborarono al *Foglio azzurro;* più assiduamente ed efficacemente, almeno per quanto concerne la letteratura, *Giovanni Berchet*, che continuò a firmarsi *Crisostomo; Sismondo de' Sismondi*, *Silvio Pellico*, *Gian Domenico Romagnosi Ermes Visconti*, *Ludovico Gattinara di Breme*, *Giovan Battista de Cristoforis*, *Giovanni Rasori* e *Pietro Borsieri*. Di quest'ultimo è l'*Introduzione*, dove l'opportunità occasionale e i nuovi concetti letterari sono con chiara brevità significati così: « Le gare arcadiche, le dispute meramente grammaticali, infine *la letteratura delle nude parole* sembra per una volta venuta a noia anche ai più pazienti ». In tal modo nel manifesto del *Conciliatore* campeggiava la tesi fondamentale della prevalenza del contenuto sulla forma, espressa in termini abbastanza dimessi perchè non avesse a contrastare col titolo ostentatamente *conciliativo* del foglio azzurro. Il quale in sostanza non fece che sviluppare, con poca varietà quanto agli argomenti e niuna quanto al metodo, quel che il Berchet aveva condensato nella lettera semiseria. S'è notato più sopra che circa all'essenza e alla definizione del romanticismo il Berchet non si scostava da quel che ne avevano scritto la signora di Staël e il Sismondi; il medesimo fecero per questo rispetto gli scrittori del *Conciliatore*, uno dei quali, il dottore Mossotti, faceva publicare nel 1819 la *Vera definizione del Romanticismo di Sismondo de' Sismondi*, cavandola dal *Corso*

di letteratura dei popoli del Mezzodì. In giornata (premette con poca eleganza l'editore) *oggetto principale di questione fra i letterati è il Romanticismo. Io lo presento in queste poche pagine luminosamente svelato dalla celebre penna di Sismondo de' Sismondi* (1). Ma la *celebre penna* si limita in fondo alla letteratura drammatica e non *isvela* poi il mistero così *luminosamente* che non ci rimangano dubbi, indeterminatezze e lacune di molte. Insomma è un *ibis - redibis* bell'è buono. Assai più semplice, e non diremo più esatta e completa, ma più concreta, era stata almeno la Staël; e ben se n'avvide lo spirito equilibrato e positivo del Romagnosi, il quale non trovò di meglio che riferirne le parole, facendone il caposaldo della sua dottrina, in un suo articolo a proposito *della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni*, che si legge alla pag. 11 della raccolta del *Conciliatore*. « Se poi, egli scrive, volete adoperare le parole di classico e di romantico per contrassegnare il *carattere* dell'europea letteratura nelle diverse età, a me pare che usiate di una denominazione impropria. Ed affinchè non nasca dubbio essere stata la divisione di classico e di romantico dedotta non dal carattere proprio della poesia, ma dalla mentovata discendenza dei tempi barbari, eccovi un passo decisivo: — Il nome di romantico è stato introdotto recentemente in Germania per designare la poesia ch'ebbe origine dai canti dei trovatori e che nacque dalla cavalleria e dal cristianesimo. Se non si ammette che il paganesimo e il cristianesimo, il mezzogiorno e il settentrione, l'antichità e il medio evo, la cavalleria e le instituzioni greche e romane, si son diviso l'impero delle

(1) Per non crescere ingombro al testo di questa lezione diamo in appendice la *Vera definizione* di cui è qui fatta menzione.

lettere, non si perverrà mai a giudicare filosoficamente il gusto antico e il gusto moderno. Si piglia talora la parola *classico* come sinonimo di *perfetto*. Io me ne servo qui in un altro senso, considerando la poesia classica come quella degli antichi e la poesia romantica come quella che s'attiene in qualche modo alle tradizioni cavalleresche. Questa divisione si riferisce ugualmente alle due epoche della storia universale; quella che precede il cristianesimo e quella che l'ha seguito » — (1).

IX. — Più larga portata dava poco appresso alla teorica del romanticismo Giambattista De Cristoforis, parlando a pagina 22 del Sermone di Giovanni Torti *sulla Poesia*, publicato appunto allora dal Ferrario. Non ostante la notissima lode *di pochi ma valenti*, proferitane dal Manzoni in via di similitudine, i versi del Torti valgono certamente pochino, nè poteva collimare coi puri principii della dottrina romantica il sostituire a vecchie arti poetiche rimate una nuova arte poetica rimata, per quanto razionale e liberale. Ma s'era in un periodo di viva lotta, nè i campioni potevano badare alla scelta delle armi, nè considerare se certi mezzi e spedienti rispondevano più o meno all'ortodossia delle opinioni. Da queste trae argomento di lode il De Cristoforis e più ancora argomento a generaleggiare in questo modo: « Affinchè l'arte de' versi non sia trastullo puerile, ma contribuisca allo scopo indispensabile di tutte le liberali istituzioni, quello cioè di giovare al bene generale, ispirando il rispetto alla religione, l'amore alla patria, e l'ammirazione per tutto ciò che è veramente grande ed illustre, è necessario che il poeta si giovi

(1) Cfr. *De l'Allemagne*, par madame la Baronne de Staël Holstein, Tom. I, pag. 271, 272. — Il Romagnosi cita le proprie parole francesi del testo; noi le abbiamo tradotte per comodità di tutti i lettori.

delle idee più efficacemente sentite dalla moltitudine contemporanea. I frutti preziosi della poesia non si raccolgono facendole parlare un linguaggio noto soltanto alla classe dei pochi versati negli studi della favola, ed appoggiandola a maraviglie, la credenza delle quali non va più congiunta col nostro viver sociale. Che se gli egregi antichi fecero argomento dei loro poemi la religione, gli avvenimenti, le opinioni, i costumi, i vizi, e le virtù dei Greci e dei Romani, per la stessa ragione sarà dovere dei moderni, volendo essere giusti imitatori di quei sommi ingegni, il rinunciare alle imagini per noi sempre fredde, e sovente ridicole della spenta mitologia (1), l'adottar tenacemente il nostro modo di sentire e di credere assai diverso dall'antico; il servirsi insomma come della lingua nostra, così anche delle cose nostre e non dell'altrui, per dare importanza d'interesse universale ai componimenti. Colui adunque sarà savio apprezzatore degli antichi, che seguirà *l'arte loro e non la materia* (2), facendo come sogliono alcuni scultori, che studiano i greci marmi per apprendere a rappresentare non l'impudica *Venere*, ma la *Maddalena*, quella che animata da Canova bellissima ed ignuda sveglia nondimeno in chi la contempla non altro sentimento che religiosa compunzione » (3).

---

(1) Contro la mitologia il Manzoni svolse poi il medesimo concetto scrivendo nella sua lettera per il romanticismo: « Cosa assurda parlare del falso riconosciuto, come si parla del vero per la sola ragione che altri altre volte l'hanno tenuto per vero; cosa fredda l'introdurre nella poesia ciò che non richiama alcuna memoria, alcun sentimento della vita reale, cosa noiosa il ricantar sempre questo freddo e questo falso; cosa ridicola ricantarli con un'aria riverenziale, con delle invocazioni, si direbbe quasi ascetiche ».

(2) È il concetto che aveva propugnato in Francia Andrea Chenier: *Sur de pensées nouveaux faisons des vers antiques.*

(3) Cfr. *Conciliatore*, pag. 22.

Intanto la controversia si andava facendo sempre più accalorata ed ogni sorta di armi s'impegnavano tra gli avversari. L'esempio d'alcuni romantici e certi punti della loro tesi prestavano facilmente il fianco a sfavorevoli applicazioni ed interpretazioni, onde non venivano risparmiate le accuse, le beffe, le parodie contro i difetti della scuola, a bella posta esagerati. Ancor nel 1818 era uscito a Milano coi tipi del Pirotta una curiosa contraffazione di *Giambattista Martelli*, amico del Monti ed uno dei più caldi sostenitori del combattuto classicismo. Versatissimo dell'inglese, il Martelli scrisse in quella lingua una breve novella togliendola dall'episodio di Ceice e Alcione delle Metamorfosi d'Ovidio e, postavi a fronte una bella versione in terzine, la publica col titolo di *Alminda e Sniveno, novella romantica*. Gli parve una buona maniera di mostrare come il dibattito tra classici e romantici poggiasse sopra questioni estrinseche di modi e di nomi piuttosto che di sostanza. Ci voleva altro che simile ingegnoso stratagemma ad accordare le parti contendenti. Nè fu araldo di pace l'anonimo che in quello stesso anno 1818 publicava a Torino, coi tipi di *Domenico Pane*, un opuscolo intitolato *Della Romanticomachia, libri quattro*, dove si erano raccolte e fiorettate tutte le obbiezioni e censure che si movevano alla nuova scuola e dal quale prese partito il Berchet a stabilire con procedimento negativo, i veri ideali dei Romantici in questi quattro punti:

« 1° I romantici stimano molte parti delle poesie attribute ad Ossian; ma non ne hanno mai consigliata l'imitazione.

« 2° I romantici non vogliono nelle poesie dei moderni gli dei d'Omero; ma proscrissero sempre altresì quelli dell'Edda. E se amano di vedere nell'Ariosto ed in Shakespeare le maghe e le streghe, non suggerirono mai a' poeti viventi di ammet-

terle ne' loro canti, quando non sieno più vive nella credenza del popolo.

« 3° I romantici non ricusarono mai di sottostare alle regole stabilite dalla natura e dalla ragione. E però eglino professarono sempre di star volentieri sottoposti a quel codice poetico a cui obbedirono Dante, il Petrarca, l'Ariosto, Shakespeare ed altri siffatti galantuomini.

« 4° I romantici non dissero mai che le poesie de' moderni debbano esclusivamente trattare delle cose cavalleresche e del medio evo. Nè deducendo pei loro canti argomenti e memorie storiche del medio evo, intesero mai di voler persuadere gli uomini a darsi all'antica barbarie (1) ».

A tacere degli almanacchi (2) e delle rappresentazioni drammatiche (3) volte a dar la berta ai romantici e al *Conciliatore,* quello che con più scomposta virulenza si fece campione, non diremo dei classici, ma degli *antiromantici,* fu un giornaletto che si cominciò a pubblicare poco dopo comparso il *Conciliatore* e visse vita rabbiosa di pochi mesi, tra l'8 novembre 1818 e il 28 marzo 1819. Fu questo l'*Accattabrighe* che usciva settimanàlmente in un foglio color rosa, redatto principalmente da un commissario austriaco di polizia, il conte Trussardo Caleppio. L'intento polemico dello stizzoso foglietto rosa si fa manifesto dal titolo stesso: l'*Accattabrighe, ossia classico-romanticomachìa.* Il proposito d'accattar brighe, giusta il titolo, col *Conciliatore* si pare dalle prime parole con le quali sciorina al pubblico il suo battagliero programma:

---

(1) Cfr. *Conciliatore,* pag. 65, 66.

(2) *Il grande almanacco romantico, ossia l'almanacco più che trascendentalissimo, opera lepido-metafisico-astronomico-ridicolo-sentimentale tradotta dalla lingua chinese, ecc.*

(3) *I Romanticisti, dramma semi-serio-eroico-tragico degli astronomi,* X. Y. Z.

« Il conciliare il sonno al pubblico per via di un giornale che si succede a brevi intervalli e il travisare gl'ingenui e generosi studi del bello è opera di chi fa il saccente ed è di corto intendimento. Esce ora in campo vestito da Rodomonte l'*Accattabrighe*, il quale, sebbene disfidi colla lancia in resta gli autori che non troppo gli vanno a sangue, non si dà tuttavia il superbo vanto di nominarsi il *rappresentante della Ragione;* ed essendo suo intendimento di menar colpi da cieco, non si farà difesa colle armi di Addison, di Verri, di Beccaria, di Steele, di Heeren, di Bouterweck, di Laharpe e Ginguené e di qualche altro, inteso sovente a ritroso da chi ha per motto della conciliatrice impresa *Rerum concordia discors*, ma sibbene procaccierà difendersi collo scudo del senso comune ».

Contro tante ire combattevano serrati i romantici e fra questi con l'efficacia della facile rima vernacola Carlo Porta, che sui primi del 1819 pubblicava, presso il Ferrario, le sestine *El romanticismo*, dove sono ribaditi i principii e gli argomenti della scuola; e poco appresso per il matrimonio del *sur conì Gabriel Verr*, faceva degli avversari una satira sbiadita anzi che no.

Ma l'ufficio speciale di ribattere nel *Foglio azzurro* le tirate degli avversari pare che se lo fosse assunto il Berchet, al quale certamente non mancava agilità d'ingegno ed acuta e pungente energia di frase, insieme a più larga e profonda coltura letteraria. Egli infatti torna vigorosamente alla carica a proposito della *Narcisa, Romanzo in quattro canti*, di *C. Tedaldi-Fores* (1) e ripicchia: « Molte idee false intorno al *romanticismo* si fanno diffondere maliziosamente in Italia da chi ci ha interesse a screditarlo. La più ricantata

(1) Milano, Batelli e Fanfani, 1818.

ne' crocchi, tanto dai furbi quanto dalla buona gente che si lascia abbindolare da chi ha più voce in capitolo, è che le dottrine *romantiche* sieno la teoria dell'assoluta mestizia e dell'orrore, e che nessun componimento poetico possa essere lodevolmente *romantico* se non è una vera galleria di tutte immagini lugubri, di atrocità, di spaventi, ecc., ecc.

« Dopo la lunga professione di fede publicata dai romantici in sei numeri consecutivi del *Conciliatore*, sarebbe un perder tempo e un far torto alla sagacità de' nostri lettori il suggerir loro le ragioni colle quali confutare codesta accusa scipita. Per quanto certi faccendieri dell'opinione publica, servendo al loro instituto, s'industrino di ripeterla ad ogni momento, essa nondimeno è tale che non può trovare ricàpito che presso il volgo. Intendiamo per volgo i poveri d'intelletto, i poveri di buona fede, non i poveri di borsa. E di siffatto volgo ai romantici non cale più che tanto » —.

La *professione di fede*, a cui allude qui sopra Crisostomo, è nei sei articoli apologeteci di Ermes Visconti che, col titolo generale di *Idee elementari sulla poesia romantica*, si leggono nel *Conciliatore* e furono poi publicati nel fascicolo a parte che più addietro s'è ricordato; essi in sostanza non fanno che esporre in modo alquanto sistematico le idee stesse che saltuariamente vedemmo sostenere al Berchet (1).

X. — Raccogliendo pertanto i principii sparsi per entro ai vari articoli letterari del *Conciliatore*, è agevole ricono-

---

(1) Ne diamo in appendice i luoghi più notevoli e insieme un dialogo del medesimo autore dove si svolge la dottrina dei romantici sulle *unità drammatiche di luogo e di tempo*, delle quali, ad evitare oziose ripetizioni, pensiamo non dover parlare, se non dove sarà cenno di quanto ne pensò e scrisse il Manzoni.

scere le loro non dubbie derivazioni dalle teoriche le quali si erano agitate in Germania e in qualche parte in Italia nel secolo precedente, quali che poi si fossero le cause esteriori e i modi onde la nuova scuola si venne affermando presso di noi. Naturalmente le menti più equilibrate ed acute seppero tenersi alle necessità imposte dallo spirito nazionale, e in qualche parte, dalle nazionali tradizioni. Onde, passandoci di qualche esagerazione a cui dovè condurre l'ardore della polemica e l'entusiastico culto e vagheggiamento d'un'arte creduta nuova e vera sol essa; passandoci di qualche preconcetto che nel vivo delle controversie suole scaturire dal seno stesso della verità; passandoci anche di quella cotale sprezzatura di lingua e di stile che non è certo il miglior pregio di quei valentuomini e che, innalzata a teorica, sarebbe peggio che vizio; passandoci finalmente della soverchia parte che qualcuno volle fare nella letteratura al sentimento religioso, seguendo un impulso che cento circostanze politiche e morali facevano generale e fortissimo; non possiamo negare che i principii sostenuti dal *Conciliatore* non rispondessero ai bisogni nuovi del pensiero e non chiudessero il germe della nuova letteratura, come critica e come arte. Di che sarebbe una riprova la vita sospetta che il *Conciliatore* condusse e la sua rapida fine, soffocato come fu nel 1819 dalla censura austriaca, la quale vedeva in esso un fòmite alle idee liberali che preparavano i moti del 21 e del 31 e le giornate del 48. Tanto è vero che, al dire del Porta, un foglio di que' giorni in *confutazione d'un articolo del « Conciliatore »* bandiva *che l'inerzia individuale e pubblica è tanto più da rispettarsi e promuoversi in quanto essa almeno non congiura contro la sicurezza dei troni e la tranquillità dei popoli* (1).

(1) Citato dal Barbiera nella prefazione alle *Poesie di* Carlo Porta, Firenze — Barbèra, 1884, pag. LVIII.

Ma lasciamo stare il sentimento patrio, che ancora intorno al 1820 il Göthe affermava collegarsi in Italia al romanticismo a cagione d'un *malinteso*, per il quale, secondo lui, *tutto quello ch'era patrio e nazionale* veniva anche *attribuito al romanticismo*. Veramente il grande poeta tedesco ebbe sempre poca simpatia per i romantici, benchè un bel dì, senza volerlo, per necessità d'evoluzione storica, si vedesse proclamato loro capo. Alieno, forse più di qualunque altro poeta suo contemporaneo, dal mescolarsi nè punto nè poco alla politica, poteva bene nell'olimpica serenità del suo spirito condannare quasi quelli che del romanticismo e del patriottismo facevano, se non una cosa sola, due cose almeno molto affini tra loro. Quando si pensa però che in Germania i classicisti mantenevano la servitù straniera ne' costumi, nelle lettere, nel pensiero, e i romantici invece ravvivavano lo spirito nazionale e morivano all'occasione, come il Köerner, nelle battaglie supreme contro i nemici della patria; che in Francia romantici o mezzo romantici come Andrea Chenier andavano alla ghigliottina, mentre i classicisti come l'abate Delille conservavano la Musa alle pensioni imperiali; che in Italia i classici come il Monti s'adattavano a cantare tutti i padroni e i classicisti da strapazzo come l'Acerbi, lo Zaiotti, il Pezzi, erano salariati per soffocare il sentimento nazionale prorompente, mentre il Berchet esulava e il Pellico e i suoi compagni andavano a marcire nello Spielberg, con tutta la reverenza dovuta al Göthe si ha pure da concludere che il patriottismo fu qualcosa di più e di meglio che un *malinteso* letterario dei romantici italiani, fu anzi uno degli elementi essenziali del romanticismo in tutta Europa.

Sarà facile a qualcuno obbiettare che il sentimento nazionale poteva benissimo estrinsecarsi tra noi anche col classicismo, e che l'Alfieri, il Monti, il Foscolo espressero sensi ita-

liani da quanto il Manzoni, il Pellico, il Berchet. Poteva certo, e così forse sarebbe avvenuto se il periodo dell'impero non avesse ribadito quel classicismo ufficiale che fece poi scoppiare più forte e decisa la reazione. Ancor che sia cosa arrischiata e poco pratica il volere indagare quello che sarebbe seguito in circostanze diverse dalle accadute, nondimeno crediamo che quel fecondo movimento che agitò per un secolo le menti in Germania e in Italia avrebbe condotto a una più pacifica trasformazione degli ideali dell'arte, dove non fossero sopravvenuti gli avvenimenti politici a mutare alquanto il carattere e a inacerbire i modi della lotta che si combatteva tra il vecchio e il nuovo. Infatti le opposte dottrine del Cesarotti e del Cesari sulla lingua non s'avviavano di per sè a una ragionevole soluzione intermedia per opera del Monti, del Giordani, del Foscolo, del Leopardi? C'era egli bisogno di nuove esagerazioni da parte dei manzoniani impenitenti che vollero ripescare la lingua sui mercati? D'altro lato il concetto e la forma d'una nuova poesia che esprimesse più direttamente il sentimento comune, umano e italiano, non si ha variamente nel Parini lirico e satirico, nelle liriche dell'Alfieri, nei sonetti e nel Carme del Foscolo, nella Mascheroniana e in più liriche del Monti medesimo?

La naturale evoluzione delle idee e delle forme avrebbe condotto a quell'ideale di poesia che si estrinsecò nelle cose migliori del Manzoni e del Leopardi, anche senza il *Conciliatore*, anche senza l'influenza accidentale del Chateaubriand, della Staël, del Sismondi. Tanto è vero che il Manzoni, benchè ne professasse nella parte migliore e più positiva le dottrine, non partecipò mai all'opera del *Conciliatore*, nè fece parte del gruppo d'uomini che l'inspirò. Quanto al Leopardi, che niun romantico osò ripudiare nè come poeta nè come prosatore, chi non sa che, ammiratore del Monti, del Giordani e

del Mai, tutto nutrito di studi classici, legato coi classicisti letterati ed editori lombardi, se non partecipò alla lotta non fu certamente perchè gli mancasse il senso e il concetto di un'arte degna dei tempi nuovi?

Con quelli stranieri venne a noi il nome nuovo, non il sentimento, nè l'essenza della cosa; con quelli venne anche l'esagerazione della dottrina, venne la logomachia rubesta, venne tutto l'armamentario convenzionale d'un'arte ch'era d'altri paesi e d'altri tempi; venne la riproduzione stantia di un mondo anche meno vero e certamente più brutto del classico che si abborriva; venne la grottesca imitazione di non perfetti modelli; vennero le capestrerie fantastiche e l'affettazione del sentimentalismo, con quello spasimato dolciume e quel tenerume lagrimoso che la novella arcadia romantica fecero non meno frolla e risibile della classica, quando le prime lievi esagerazioni e i preconcetti dei valentuomini che furono gli antesignani della nuova scuola ebbero nel greggie dei seguaci fruttificato eccessi e pregiudizi senza misura.

Con ciò, se non andiamo errati, ci sembra di aver messo in sodo in che circostanze e per che modi si svolsero fra di noi le teoriche, le quali misero capo al romanticismo e come questo si manifestò e fissò in una propria scuola, la quale, proclamando come bandiera di combattimento principii giusti, ne travarcò a poco a poco i giusti confini e nell'applicazione di quelli poi scapestrò, cadendo in vizi opposti e non meno rei di quelli contro i quali era insorta. Il principio era storicamente fatale e insieme nazionale e patriottico; ma fu recato a conclusioni eccessive e nella teorica e nella pratica. E poichè il nome di *romanticismo* fu applicato particolarmente a questa ultima fase del largo e complesso movimento, così esso divenne quasi beffarda espressione antonomastica dei difetti della scuola e, preso come fenomeno storico-letterario, fu conside-

rato come un periodo *morboso*, perchè limitò gli ideali dell'arte e i termini della perfezione e in pari tempo significò quella tendenza vaga a una malinconia tetra e dolorosa che fu chiamata la malattia del secolo: fu tenuto come *illiberale*, perchè ricondusse gli spiriti a vagheggiare gl'ideali del tristo medio evo ed a smarrirsi negli assorbimenti ascetici; *falso e materiale*, per l'abito preso di anatomizzare più volentieri il nudo e monco fatto della leggenda e della cronaca, che non d'idoleggiare il movimento psicologico e veramente umano delle passioni e dei caratteri; *inestetico*, perchè alla serena e perfetta concezione oggettiva della realtà naturale, morale ed umana, sostituiva un angusto soggettivismo che rendeva più ristretti e meschini gl'ideali della vita e dell'arte.

Come in tutte le lotte adunque e in tutte le reazioni, vi fu eccesso dannoso al pensiero e alle lettere. Non si trattava di condannare il mondo classico e di sostituirvi le fantasie nordiche: si trattava semplicemente di chiamar pane al pane e vino al vino, di esprimere la vita qual era e quale si manifestava allora, non secondo i tipi e le forme e le significazioni di duemila o di mille anni prima, fosse in Grecia, a Roma, in Scandinavia, non importa. Gli uni volevano essere *classici* intendendo *antichi*, gli altri *romantici* intendendo medievalmente *popolari* o *barbari;* eppure ci voleva poco, sembra, a capire che non si doveva cercar altro che di essere moderni. Questo, ci si lasci ripeterlo perchè è tarda ma dovuta giustizia, volevano il nostro Conti, il nostro Baretti, il nostro Beccaria con gli scrittori del *Caffè*, tanto quanto il Lessing, il Bodmer, il Bouterveck, e anche prima di loro. L'avere per controstimolo risuscitato il mondo medievale nordico poteva comprendersi in Germania per il desiderio di tornare alle sorgenti nazionali; far lo stesso in Italia e seguirne troppo servilmente le forme fu, più che eccesso, aberrazione, perchè

il mondo medievale nordico è più alieno dalla storia e civiltà nostra che non il mondo classico, e perchè la letteratura, come diceva coi romantici la signora di Staël, deve essere sincera espressione della vita. Che se i classicisti saccheggiavano la mitologia e ricantavano Troia, Ferònia e Promèteo, facevano certo male, perchè dai grandi antichi dovevano imitare, non i soggetti nè l'andamento e le imagini, ma l'arte di concepire le cose con perfetta oggettività e di rappresentarle con naturale movenza, con vivezza geniale di colorito e piena efficacia; in quel modo insomma così perfetto che si disse *classico*. Per l'appunto come intendevano due degli ultimi *classicisti* o dei primi *romantici* che dir si voglia: Andrea Chénier che insegnava:

> Sur de pensées nouveaux faisons des vers antiques,

e Ippolito Pindemonte che con diverse parole dava lo stesso precetto:

> Antica l'arte
> Onde vibri il tuo stral, ma non antico
> Sia l'oggetto in cui miri.

APPENDICE ALLA LEZIONE II.

I.

Sismondo de Sismondi.

Dall'Opuscolo *Vera definizione del Romanticismo* di S. De S. tradotto dal D. M., Milano presso Paolo Cavalletti e Comp., 1819.

« Egli è ben manifesto che, circa la drammatica letteratura, ogni nazione ha gusto e regole sue proprie; e pure da un punto all'altro dell'Europa vedonsi queste schierate sotto due vessilli, e divise in due sistemi opposti, conosciuti sotto il nome di *Classico* e *Romantico,* non esprimenti forse un senso ben determinato. *Classici* furono detti dagl'Italiani e dai Francesi quegli antichi scrittori di cui citano l'autorità; *classici* quei loro scrittori che, a quanto pare, presero gli antichi a modello, e *classico* quel gusto ch'essi reputano il più puro.

« I Tedeschi, gl'Inglesi e gli Spagnuoli non hanno fatto opposizione alcuna a questa denominazione, avendo lasciato il nome di *classica* a quella sorta di letteratura che è o pretende esser seguace della scuola greca o romana; ma appoggiandosi alle rimembranze dei secoli di mezzo, hanno preteso di rinvenire più del poetico nelle loro antichità, anzichè in quelle d'estranea nazione; e per sì fatto modo la loro immaginazione nel contemplare le antiche popolari tradizioni, gettò le fondamenta di una poesia cavalleresca, che d'altro non si pasce se non di patrie emozioni, e che a noi rappresenta colossale l'immagine dei nostri antenati. I Tedeschi *romantica* denominarono questa poesia, appunto perchè la *romanza* lingua era quella dei trovatori, primi creatori di così fatto genere di emozioni, perchè dalle nazioni *romanze* ebbe principio il moderno incivilimento, e perchè la poesia cavalleresca, egualmente che la lingua romanza, vestiva il duplice carattere del mondo romano e delle germaniche nazioni che il conquistarono. Sia com'esser si vuole, gli Alemanni hanno adottato la

voce *romantico*, benchè su questa esista qualche varietà fra loro; e senza investigarne il motivo, non si ha ragione alcuna per venire su ciò con essi a contesa.

« Dai critici tedeschi fu applicata la divisione dei generi *classico* e *romantico* ad ogni ramo di letteratura, e perfino alle belle arti; ma siccome l'opposizione di ambi i sistemi non si trova per intiero che in ciò che al teatro si riferisce, così la voce *romantico* nel linguaggio francese è stata esclusivamente applicata al sistema teatrale contrario a quello dei Francesi.

« Vedesi di leggieri che il sistema classico debbe trovarsi in opposizione egualmente e con quanto è difettoso per sè, e con quanto la sola convenzione rende difettoso. In fatti i critici francesi ne hanno approfittato, mentre a bella posta le regole costanti del gusto con le proprie confusero, allorchè dichiararono *classico* quel sistema che si attiene alle regole, e *romantico* quello che alcuna non ne riconosce. E siccome in Francia sorse un genere bastardo, lagrimoso, enfatico, inverisimile, cioè il *Melodramma*, che non riconosce nè le regole dei classici nè quelle della natura, così pretesero que' critici che il melodramma fosse romantico; per motivo che i cattivi autori, in tutti i generi, recalcitrano contro le regole che sentonsi inabilitati a seguire, pretesero che il genere romantico fosse il retaggio degli ingegni piccoli, e che quella poesia che forma le delizie degli Inglesi, de' Tedeschi e degli Spagnuoli, esser poteva additata come una semplice negazione delle bellezze tutte della poesia francese. Ma un simil genere di ragionare, fra gli altri difetti, ha quello che altri può tutto ritorcerlo contro di essi.

« I teatri delle altre colte nazioni hanno regole, benchè non siano in tutto simili: i Francesi poi riputarono dover sacrificare all'effetto della scena ciò che fu da essi stimato più conveniente, e i Tedeschi, gl'Inglesi e gli Spagnuoli considerano il teatro francese come smarritosi nel negare e non riconoscere quella verità, quella vita e quei colori poetici che formano la loro delizia.

« Incominciamo dunque dal sistema romantico, precisamente in quella guisa che è stato esposto, ed in ispecie dai critici alemanni per ispiegare opere spagnuole ed inglesi, non omessi i loro poeti: osserviamo cosa esso prescriva o disapprovi, così in astratto, prima di esaminare come sia stato eseguito: indaghiamo quello che siasi voluto, anzichè operato; mentre ogni errore degli scrittori romantici è ben lungi dall'esser divenuto un'autorità agli occhi stessi dei loro più fervidi ammiratori.

« Presso tutte le nazioni l'arte drammatica vien considerata una imitazione della natura, che ci richiama alla nostra vista il passato, o quanto può esser accaduto senza che alcuno vi fosse presente, in tempi e luoghi a noi remoti: essa è per noi istruttiva e piacevole, rendendoci testimoni

del contrasto delle umane passioni. Avvi una verità imitativa ch'è indispensabile di osservare affinchè i sentimenti e le passioni della scena corrispondano a quelli degli spettatori, e affinchè l'istruzione che ne ricaviamo ci provenga da una natura conforme alla nostra; ma hannovi delle inverisimiglianze alle quali è forza rassegnarsi perchè gli occhi nostri possano vedere quello che non era punto fatto per esser loro rappresentato. In tutti i sistemi fu mai sempre il teatro una specie d'incantesimo; sì tosto che noi abbiamo riconosciuto la possanza di quell'incantatore che ci trasporta e ad Atene e a Roma, non si ha più il diritto di esser difficoltosi tanto in arrendersi ai nuovi effetti del suo potere.

« Gli oggetti che s'intende di rappresentare, debbon decidere del grado di violenza che proponsi di fare al verisimile, per sottoporre all'impero dell'arte la storia o la realtà. Dobbiamo poi aver presente che in tutte le arti imitative la copia non deve esattamente assomigliar l'originale, mentre il piacere che l'arte ci procura, sembra che comprenda al tempo stesso l'osservazione della diversità e quella della somiglianza. La statua non può esser colorita e vestita d'abiti veri; il quadro non sarà dipinto al tempo stesso e in rilievo; il dramma è conforme in tutto a ciò che noi vediamo pubblicamente nella vita reale; l'arte non fa che imitare con mezzi limitati, e la sua illusione non debb'essere da noi dissimulata.

« Il dramma presso i Greci, secondo quello che ne dicono i loro commentatori, cominciò dai cori; e la parte lirica, essenzialmente inverisimile, ma in grado assai maggiore di tutto il rimanente poetica, fu la prima sorgente di piacere per lo spettatore, come di gloria al poeta e di espressione religiosa al popol tutto nella cerimonia. La bellezza dei cori decideva dell'esito della tragedia; e costumi, caratteri, passioni, intreccio e scioglimento non furono dai Greci riguardati che come parti del tutto secondarie dell'arte. L'azione drammatica avrebbe potuto esser infinitamente più breve, perchè la catastrofe sola era sufficiente per lo scopo del teatro; come pure fra gli argomenti che i Greci hanno trattato, e dei quali almeno noi conserviamo il nome, la maggior parte atta non sarebbe per una moderna rappresentazione, perchè invano vi si cercherebbe un avvenimento inaspettato, uno scioglimento, non ravvisandovisi che appena il motivo di un bel disegno lirico. Dal che risulta che l'azione di quasi tutte le tragedie greche è circoscritta in angusto spazio e non comprende che poche ore: con tutto ciò, i loro autori furono ben lontani dall'osservare questi confini con tanto rigore con quanto l'osservano i moderni.

« All'epoca in cui fu ristabilito il teatro alla corte di Luigi XIV, i Francesi avevano lo spirito abbagliato dalle stravaganze romanzesche, sostenute dalla sola letteratura alla moda delle persone di gusto del bel mondo. È ben noto che gl'interminabili romanzi di *La Calprenède* e di

madamigella *Scudéry*, dei quali a noi non rimane che il nome, erano in quei tempi la lettura favorita dei cortigiani e del popolo. Agli occhi di coloro che dovevano decidere su le opere teatrali, la storia antica assunto aveva il carattere di una finzione sentimentale, che in oggi a noi sembrerebbe il colmo del ridicolo, ridicolo però a cui in quel tempo stato sarebbe impossibile di togliere la storia. Uomini di genio, ed in ispecie Racine, il più ammirabile di tutti, dopo essersi ben nutriti delle vere e maschie bellezze della classica antichità, appellati furono a farla risorgere presso una corte che altro non conosceva di questa fuorchè un travestimento romanzesco. Non era già che il tenero Racine altro fuor che amori dipingere non sapesse; era il secolo che da lui altro non richiedeva. Un intreccio romanzesco è quasi necessariamente circoscritto circa al tempo ed al luogo. Racine trovò la regola delle ventiquattro ore e quella della scena fissa stabilite già prima di lui; egli d'uopo non ebbe di occuparsene, nè di sforzo per assoggettarcisi. Il suo lato ammirabile non consiste però in questo: gli argomenti che fu astretto a trattare potevano racchiudersi in ispazio il più angusto. Quello che in esso è sorprendente, consiste nel di lui genio in ingrandire i suoi soggetti, mediante il quale vidersi i parti dei romanzieri del suo tempo stare a livello delle più gloriose invenzioni della Grecia.

« Del resto, anche Racine non leva dal teatro francese l'inverisimile: gli estranei ce ne fanno rimprovero, nel mentre che Racine ci ha resa sì famigliare cotale inverisimiglianza, ed in sì fatto modo che non ci accorgiamo più che essa esista. Tali sono quei costumi cavallereschi sì opposti a quelli di Grecia, a cui gli ha imprestati, linguaggio cortigianesco, titoli, complimenti servili, tanto diversi dalla prisca semplicità; come pure l'enfasi dei versi alessandrini rimati, che gli Inglesi tanto ci rimproverano, e l'elevata sostenutezza di stile che soffoca sovente la voce della natura.

« Se gli stranieri pretendono di non trovar più verità in queste contraffazioni, noi loro rispondiamo esser tali presso noi i tocchi dell'arte, che non copiamo la natura prosaica, ma la poetica; e che, infine, i nostri gran maestri traggon vita dagli alessandrini come gli scultori dal marmo.

« Gli Spagnuoli si prefissero di porre sulle scene non solo i grandi avvenimenti, della loro istoria, ma eziandio intrecci complicati, tratti di arguzia ed eventi fortuiti, che tanto vanno a genio della loro immaginazione, e che richiamavano alla loro memoria i romanzi dei Mori, assai più dei Francesi di singolari accidenti fecondi. Gl'Inglesi, appena usciti dalle loro guerre civili, e pronti ad esservi di nuovo immersi, godono nel veder rappresentar lo sviluppo delle passioni *dei magistrati*, la sublimità del carattere a cozzare con le più serie circostanze, e la sagacità dell'uomo di stato nella massima reazione delle nazionali vicende. I Te-

deschi, assai più istruiti e tranquilli di questi, vollero veder rivivere sul teatro la storia con i suoi naturali colori: sul teatro stesso vollero prima di tutto verità nei caratteri, nella lingua, nella condotta degli avvenimenti; e pare che al poeta dicessero: Non istate ad angustiarvi, ma nè pure nulla vogliate celarci.

« Queste tre nazioni, dirette da mire ben diverse dalle nostre, dovettero ricorrere, per l'azione drammatica, a maggior tempo e spazio, perchè una novella orientale, una rivoluzione, la storia, non si assoggettano alla legge delle ventiquattr'ore. A fine di ben maneggiare simili argomenti, bisognerebbe o non esporre sul teatro che la sola catastrofe, far consistere l'azione in narrazioni, e perder così la forma drammatica, o concedere al poeta di stringere il progresso del tempo sotto gli occhi degli spettatori. Dunque l'essenziale del sistema romantico fu di permettere al poeta di esporre la serie degli avvenimenti sulla stessa scena nel medesimo giorno, sostenuta dall'illusione teatrale, al modo stesso che col soccorso dell'immaginazione possiamo raffigurarceli quali realmente essi furono allorchè la narrazione è racchiusa in un libro che in poche ore si legge.

« A simile libertà del teatro romantico, a cui gli antichi ricorso non ebbero, forse perchè non potevano cambiar le decorazioni nè allontanare i cori dalla scena, è stata opposta l'autorità d'Aristotile e la verisimilitudine. A tutto questo sembra che i romantici vogliano appoggiarsi, col rispondere che circa all'autorità d'Aristotile, tutto quanto di lui si cita in riguardo alle unità, è contenuto in un trattato assai oscuro, e che persino si reputa apocrifo; che, riguardo poi al nome d'Aristotile, sì imponente un tempo nelle filosofiche discipline, non debb'avere avuto gran peso su decisioni alla poesia pertinenti; che il di lui spirito arido, metodico e calcolatore alieno lo rendevano alle belle arti; e l'autorità che si concede ai suoi pretesi oracoli, altro non essere se non che un avanzo di un potere usurpato che dominava, sono già tre secoli, su tutte le scuole e su tutte le parti che costituiscono l'umano sapere.

« Riguardo poi al verisimile, i critici romantici rispondono: Noi ammettiamo senza eccezione che una sala chiusa d'ogn'intorno sia aperta dal nostro lato, e che gli attori si volgano verso noi per favellare in vece di essere fra loro occupati soltanto; che parlino la nostra e non la loro lingua; che individui di vari paesi non abbiano che un solo linguaggio; che il teatro rappresenti a piacimento dell'autore il paese ove è accaduto il fatto da esporsi al pubblico e l'epoca a cui si riferisce. Allorchè noi ammesso abbiamo tutto questo, cosa mai ci costerebbe il credere che il poeta tragico abbia, come Azor nel dramma di Marmontel, il potere di farci passare in mostra, con la bacchetta magica, le diverse abitazioni ove accade la serie degli avvenimenti alla quale fa che noi prestiamo attenzione in

modo cotanto soprannaturale? Così pure qualora d'un soggetto drammatico, tratto dalla storia, la storia stessa ci dica che fu necessario lungo spazio di tempo per ridurlo a compimento, e che ebbe luogo in diversi paesi, in allora fa d'uopo che lo spettatore si pieghi a fare scelta fra gl'inconvenienti o le inverisimiglianze. Se non si dispone a tener dietro ai tempi, ai luoghi, l'autore costringerà i personaggi ad unirsi tutti in un salone, a compiere le loro operazioni nel corto spazio della durata della recita, a ordire una congiura, per esempio, nella stessa sala del trono, e ad unire, disperdere e di nuovo raccogliere i complici entro tre ore, non già contro al vero e probabile, ma persino contro al possibile. Non può dirsi che uno di questi metodi offenda la verisimiglianza più dell'altro, atteso che v'è passaggio di tempo e cambiamento di luogo allorchè il luogo si cambia col color della tela, e nel mentre che l'illusione viene sospesa. Ed in sì fatto modo si agisce sul teatro francese, ove arbitrariamente è assegnato il corso di ventiquattr'ore alla durata di una rappresentazione. Bisogna soltanto convenire che nel sistema romantico cadauna mutazione di scena toglie momentaneamente l'illusione. Già si trascorre in altro paese e in altro tempo; ciò una volta fatto, si dimentica del tutto questo primo passo dell'immaginazione, e conversiamo con quei personaggi già fatti dimentichi di noi stessi. Tosto che la scena si muta, bisogna alquanto raccogliersi, consultarsi di nuovo con l'intelletto onde conoscere il paese, quanto tempo è trascorso dopo l'ultima scena, e qual sia il nuovo sforzo d'immaginazione che da noi l'autore richiegga. Esso dal canto suo è in dovere di esporre nuovamente le cose, di sospendere il corso alla scena a fine di palesarci quanto è accaduto nel fondo del teatro, cosa che raffredda l'azione. D'altro canto egli non è dubbioso che da questa massima libertà possano derivarne effetti assai più sorprendenti; dal che risulta che tutte le scene interessanti potranno esser messe in azione, anzichè freddamente narrate; e i costumi saranno con maggior verità dipinti, il poeta più agevolmente s'internerà nei segreti del cuore allorchè ci guiderà fra le pareti di ogni casa, e così potranno campeggiare sulla scena argomenti vastissimi; e le più importanti rivoluzioni non si vedranno confuse con intrecci cattivi che, posti in azione da mezzi di piccola entità, nascono e risolvonsi in poche ore ».

II.

Ermes Visconti.

I.

Idee elementari della poesia romantica.

1.

Mitologia e storia antica.

Lo sanno anche i fanciulli che la Mitologia di Omero e d'Ovidio è propria esclusivamente del genere classico; ma il sapere che quando ci viene regalata di nuovo dai nostri contemporanei solitamente ci annoia, deve essere uno sforzo d'ingegno; il ricordarsi che ci ha annoiati più e più volte, deve essere uno sforzo di memoria, giacchè tanti si ostinano a consigliare di riprodurla. Se nell'Illiade, nell'Eneide, in Sofocle e in Eschilo le azioni di Giove e i miracoli di Pallade *si ascoltano con tutto diletto*, ciò nasce da questo, che leggendo gli scritti d'un antico ci trasportiamo senza avvedercene verso i tempi antichi, partecipiamo in qualche grado alle disposizioni della gente per cui quell'antico scriveva.

Ciò che un uomo ha detto perchè lo sentiva, perchè corrispondeva alle idee, osservazioni e passioni della sua vita reale, desta infallibilmente la simpatia, lo spettacolo della natura umana è sempre interessante. Non così i classicisti del mille ottocento diciotto, essi non possono aver sentito quelle cose che si sforzano d'esprimere, si vede il letterato e non l'uomo. Cessiamo adunque dall'impinguare il catalogo de' poemi e dei drammi fondati sui miracoli dei numi Pagani, come la Semele di Schiller, e l'Urania di Manzoni; nelle invenzioni storiche non introduciamo più gli Dei aboliti a regolare gli eventi, come nel Camillo del nostro esimio storico Botta, di cui è lecito notare un errore quando si soggiunge che il suo nome è giustamente celebrato in Europa ed in America. Non si ricàmino più le canzonette e le odi di narrazioni, similitudini e immagini cavate dalla favola sul gusto del Savioli e del Chiabrera. . . . . .

(Dal *Conciliatore*, pag. 93).

2.

Imitazione delle usanze domestiche.

Nel poema regolare e veramente degno del titolo di *epico*, statuirono molti altri, tutta la favola va perpetuamente riferita al protagonista, il quale deve primeggiare sempre direttamente o indirettamente. Enea è sempre il personaggio principale in Virgilio. Verissimo l'esempio di Virgilio, ma ne viene la conseguenza che giovi far lo stesso in tutte le circostanze possibili? Epico vuol dire narrativo, e la storia somministra avvenimenti gravissimi e commoventissimi in cui diverse persone figurano successivamente al primo posto. Suppongasi che un valentuomo pigli a verseggiare la prima crociata, e non appagandosi d'un'epopea congegnata coll'occhio sempre alle massime dei dotti voglia adornarla di tutte quelle bellezze di cui è suscettibile l'esposizione d'un sì grandioso fenomeno politico. Dovrebbe egli rinunciare ad esprimere le azioni di Pietro Eremita, uno dei più singolari avventurieri di cui si abbia memoria, il quale senza ricchezze nè potenza, colla sola autorità del suo carattere eccitò popolazioni e regni alla guerra santa, la preparò e secondò con una vita tra il paladino e il capo popolo, il fanatico ed il filantropo? (1). O sarebbe forse partito lodevole il rilegare le imprese di codesto promotore di rapine e di stragi, disinteressato egli e dotato di un cuore sdegnoso dell'ingiustizia, rilegarle in un episodio narrato a mezzo dell'opera, defraudando così i lettori di tutte quelle emozioni gradate ed eminentemente dilettevoli, le quali risultano dal seguire passo passo le origini, i primordi, le cagioni prossime, e poscia lo sviluppo ed il compimento d'una serie di fatti giustamente riguardata per uno de' più importanti prodigi del mondo morale? E tutto questo per non avere due protagonisti, prima l'ammirabile Piero, poscia Goffredo? Chi senza badare a prescrizioni sentenziate a testa fredda trasfondesse ne' suoi canti tutto ciò che egli sente di veramente serio e sublime, meriterebbe forse di essere chiamato autore irregolare e mancante di perfezione artistica? Pedanterie.

Un altro capriccio de' retori non meno frivolo de' precedenti, ma divenuto

---

(1) Nella *Gerusalemme liberata* questo Pietro è divenuto una specie di cappellano dell'esercito, un consigliere pacatissimo, un amico intrinseco d'un professore di magia naturale, un contemplativo profeta di vaticini talora superflui, ed una volta (che è ben peggio) adulatori al duca di Ferrara. — Il Tasso per altro non fu uno di quelli che credevano alla necessità d'un solo protagonista: almeno quando ideò il suo poema.

di maggiore momento atteso il numero de' suoi partigiani, l'ostinazione con cui viene sostenuto, ed i danni che ha recato all'arte drammatica si è la celebre dottrina sull'unità di tempo e di luogo. Venne promulgata come legge assoluta in Italia ed in Francia, perchè l'unità di tempo e di luogo fu erroneamente creduta necessaria all'illusione teatrale, perchè si è creduto di leggerne il precetto in Aristotile, e trovarne l'esempio in Euripide e in Sofocle. Eppure era facile vedere che Aristotile non le comanda, che i Greci non se ne fecero mai una regola; e se non si estesero a tutta quella varietà di tempo e di luoghi di cui seppero giovarsi lo Shakespeare, lo Schiller e il Göthe, ne fu causa la costruzione e decorazione de' loro teatri differentissimi dai nostri, la semplicità degli argomenti che potevano svolgersi acconciamente limitando l'azione alla durata di poche ore. Gli Inglesi e i Tedeschi hanno dimostrato colle ragioni e coi fatti che la legge a cui ebbero la degnazione di sottoporsi il Racine, il Voltaire e l'Alfieri, è pregiudicevole e sofistica: laonde è sperabile che in breve sarà abolita dappertutto, e riconosciuta per falsa da tutti quelli che non chiudono gli occhi per paura di mirare la verità.

(*Ibid.*, pag. 94).

3.

Conclusione.

La poesia classica veniva ispirata agli antichi da entusiasmo originale: può chiamarsi *classicismo originale:* ne' moderni è un artificio scolastico e si potrebbe distinguerla col nome di *classicismo irragionevole.* Anzi per fissare ancor più la differenza serberemo il titolo di *classici* a' Greci e Romani, e qualificheremo i moderni con quello di *classicisti.*

Una poesia è classica (originale o irragionevole) quando l'autore si vale della *mitologia* nei modi già spiegati; quando in opere d'invenzione introduce *le usanze domestiche di Grecia o di Roma;* quando osserva e giudica la storia *con pregiudizi propri de' Romani o de' Greci.*

La semplice rappresentazione della storia antica, la descrizione del mondo fisico (salvo che si tratti di paesi occulti all'antichità), la pittura delle primitive passioni dell'uomo non ispettano *esclusivamente* nè ai romantici, nè ai classici, nè ai classicisti; sono *comuni* a tutti, *poesia promiscua.* Introducendosi ne' temi storici idee e pareri *di data moderna,* si dà luogo a componimenti *romantici.*

Le superstizioni di Ossian, degli Indiani, ecc., rappresentandole come *verità,* producono poesie locali *estranee a tutti i generi finora enumerati.*

Riguardo alla tessitura de' componimenti, il *classicismo originale* non ne ha alcuna esclusivamente propria a lui, eccetto quella del dramma greco, ove i cori venivano calcolati sulle abitudini repubblicane dell'uditorio. Fu imitata, ma non parmi che si possa rinnovellarne l'intero carattere, l'ideale e la naturalezza.

Le unità di tempo e di luogo non erano riguardate come regole dai classici: il far voto di osservarle è *classicismo irragionevole* e nascente in origine da un falso supposto. Lo è pure la imitazione servile di altre forme estrinseche, usate liberamente dagli antichi secondo l'opportunità.

(*Ibid.*, pag. 95).

4.

Medio evo e storia moderna.

Le memorie de' popoli antichi possono servire di tema anche oggidì, perchè fanno parte dell'esperienza del passato: il medio evo e la storia moderna appartengono a noi soli, ed a quelli fra i nostri predecessori che ne ebbero notizia. Saranno dunque argomenti romantici il feudalismo, le avventure cavalleresche de' Normanni e d'altri popoli, le crociate, e generalmente le guerre di religione, gli atroci supplizi del Santo Uffizio; il passaggio del Capo, e le guerre de' Portoghesi, Olandesi ed Inglesi nelle Indie orientali, la conquista dell'America, le navigazioni intorno al globo, la vita de' selvaggi, la schiavitù dei negri nelle colonie, e degli europei sulle coste della Barbaria; i governi ecclesiastici di Roma e del Paraguai, la teocrazia di Maometto, e la passeggiera civilizzazione di tante provincie sotto ai Califfi, le conquiste de' Turchi; l'eroismo e l'accortezza mercantile delle città libere d'Italia, il contegno d'essa verso gl'imperatori di Germania, l'origine, floridezza e decadenza di varie repubbliche grandi; la resistenza degli Svizzeri, le innovazioni di Pietro il grande, l'insurrezione delle colonie d'America, ecc., ecc.

(*Ibid.*, pag. 97).

5.

Religione cristiana, superstizioni popolari, Fate e Genii dell'Asia.

La fede cristiana rivela un concetto della divinità sublime, magnifico, e santo: la teocrazia degli Ebrei ci dipinge l'Ente Creatore in relazione intima con tutte le norme esteriori d'uno stato: la Redenzione svela un

tipo di perfezione celeste e di misteriosa giustizia. I degmi d'un avvenire eterno ed inevitabile, o immensamente felice, o immensamente tormentoso s'impadroniscono de' due gran moventi dell'uomo, la speranza e il timore: la rivelazione del purgatorio perpetua oltre il sepolcro le rimembranze del sangue, dell'amicizia, e della carità universale; non solo rinforzando l'affetto, ma eziandio portandolo all'attività delle preci e della compassione divota.

Ma i popoli idioti aggiunsero sempre alle dottrine religiose qualche superstiziosa credenza desumendola da inganni triviali e da grossolane apparenze. Però le antiche favole settentrionali sulle Streghe, terribili messaggere e strumenti di tristissime deità, non cessarono coll'idolatria, subirono soltanto una metamorfosi per adattarsi all'insieme del nuovo culto. In progresso, i crociati reduci dalla Palestina diffusero nelle loro patrie le bizzarre invenzioni degli orientali, cioè i Genî e le Fate che creano in un attimo palagi rilucenti di gemme e giardini ridenti d'ogni delizia; voluttà che gli Spagnuoli appresero d'altronde, mediante gli Arabi loro conquistatori, e che furono quindi propagate più e più sul continente d'Europa. Così si ebbe un maraviglioso di doppia origine e doppio carattere, in parte creato dalla mollezza degli Asiatici commercianti e ricchissimi, in parte dalla rozzezza, austerità, ed audacia de' robusti abitatori di foreste in regioni povere ed agghiacciate: così si ebbero i magnifici incantesimi dell'Ariosto, e le Streghe di Macbeth.

(*Ibid.*, pag. 97).

6.

Eroismo cavalleresco.

Quegli stessi motivi, che proscrivono la mitologia, comandano pure d'astenersi dal ridire avventure immaginarie di Paladini, Fate e Negromanti, isole e palagi incantati. Sono follie già anch'esse antiquate, e l'ideale cavalleresco non è più quello a cui si volge la brama de' nostri illuminati pensieri. Bensì è vero che, avendo esso influito sulle virtù e sui traviamenti che parvero virtù a lunghissime generazioni, nè essendo men vero che qualche vestigio se ne è serbato fino ai nostri giorni, si potrà ritoccarne poetando di Goffredo, o del Cid, o anche di Francesco I, del conte d'Egmont e del cavaliere di Bayard, e di somiglianti personaggi sì del medio evo come de' tempi moderni. E finalmente il brio cavalleresco risplenderebbe d'una grazia assolutamente nuova ne' volontari Francesi al campo di Washington portativi dall'amore d'idee liberali. Ma Orlando e Ruggiero, Sacripante ed Astolfo, contentiamoci di contemplarli nelle

invenzioni che uscirono spontanee in un'età che le volea, perchè era proporzionata o desiderosa per abitudine di una tale specie di Bello.

Riguardo alle apparizioni de' morti ed altre illusioni terribili, non può negarsi che molte vengano consacrate da credenze locali: la fandonia del *Cacciatore feroce* è un articolo di fede per migliaia di contadini ed artigiani tedeschi. Potrà adunque un poeta valersene? Non sarebbero certamente da trascurarsi se si dovesse avere principalmente di mira gli applausi; il *Cacciatore feroce* del Bürger fu lodatissimo (se non altrove) per tutta la Germania. Ma il poeta è tenuto di rinunciare a tutto ciò che avvilisce l'arte piegandola ad adulare e perpetuare l'insipienza. Lo scopo estetico dei versi conviene subordinarlo allo scopo eminente di tutti gli studi, il perfezionamento dell'umanità, il ben publico ed il bene privato.

(*Ibid.*, pag. 98).

II.

DIALOGO

SULLE UNITÀ DRAMMATICHE DI LUOGO E DI TEMPO.

Interlocutori.

Il Prof. Lamberti - Viganò, *compositore di Balli*
Il maestro Paesiello - Romagnosi.

. . . . . .

Romagnosi.

Un altro momento, quando vorrete che discorriamo di quest'eresia, vi dirò le mie idee ed avrò piacere d'udire le vostre. Ora ho voglia di ciarlare sull'unità: permettete — Le Tragedie, le Commedie, i Drammi serii, buffi, semiseri, i balli eroici, i secondi balli sono tutti egualmente rappresentazioni d'un avvenimento. Un avvenimento può cominciare e finire in un luogo solo, oppure ora in un luogo, ora in un altro; può durare un'ora, un giorno, trentasei ore, un anno, un secolo, dieci secoli.

Paesiello.

Oh diavolo! Gli uomini non campano dieci secoli!

ROMAGNOSI.

Io non ho detto che un avvenimento operato da un uomo possa durare dieci secoli; ho detto un avvenimento: la fondazione, l'ingrandimento, la decadenza e distruzione della Republica Veneta è un avvenimento. Se ne potrebbe fare un poema che avrebbe la sua unità bell'e buona.

LAMBERTI.

Ma ne fareste anche una Tragedia?

ROMAGNOSI.

No; ma se non è un avvenimento buono per tragedia, non sarà buono nemmeno per un ballo. Ed ecco il perchè. Che cosa fa un autore tragico? Fa venire sulla scena de' personaggi a parlare co' gesti, e ad agire. Che si parli con parole, e che si parli con gesti, questo non ha niente che fare colla durata che è concesso di fingere, nè colla verità di luoghi a cui è permesso o non è permesso di trasportare la scena. Dunque se la Tragedia non deve oltrepassare ventiquattr'ore, o trentasei ore, nemmeno dovrà oltrepassarle l'autore d'un ballo; e non dovrà trasportare nemmeno egli l'azione salvo che a piccole distanze: i vari appartamenti d'un palazzo, i vari quartieri d'una città.

LAMBERTI.

Io per me non ho pensato molto alle regole de' Pantomimi; e se ho a dirla mi piacerebbe di vedervi introdotta la severità delle regole drammatiche. — Tocca a Viganò a difendersi.

ROMAGNOSI.

Ma io non ho ancora detto che le Tragedie ed i Balli siano obbligati all'unità di tempo e di luogo. Credo tutt'all'opposto che non lo siano. Non è vero, Lamberti, che ho detto un'eresia peggiore della prima?

LAMBERTI.

Ora vedo: anche voi siete persuaso del nuovo sistema drammatico predicato da Schlegel e da altri romantici.

ROMAGNOSI.

Cioè delle vecchie leggi drammatiche praticate nel risorgimento dalla barbarie, quando si facevano le poesie secondo l'ispirazione naturale ai poeti, e non secondo le forme prescritte freddamente dai dotti; quelle leggi che valsero agli Spagnuoli il loro secol d'oro, e che permisero a Shakespeare di comporre le più gran cose che mai si siano vedute sui teatri;

seguìte forse da tutti i popoli fuori d'Europa, principalmente dagli Indiani che hanno un teatro antichissimo; predicate e seguìte dai Tedeschi moderni, che hanno fatto i maggiori studi sulla filosofia del Teatro, e sui Greci latini e moderni, ed hanno studiato profondamente le poetiche antiche e moderne. — Ma che servono le autorità? Ragioniamo da noi, e decidiamoci secondo che ci persuaderemo o voi me, o io voi. Mi dispensate da una legge del Galateo? Permettetemi di farvi molte interrogazioni. — Ditemi: per qual ragione volete voi che l'azione rappresentata in una Tragedia non duri più di ventiquattro, o al più trentasei ore, e che la scena non muti luogo se non a piccole distanze?

LAMBERTI.

Perchè non è verisimile che un'azione recitata in tre ore o quattro comprenda la durata d'una settimana o d'un mese, nè che nello spazio di poche ore gli attori vadano da Napoli a Parigi, da Milano a Firenze.

ROMAGNOSI.

Non solamente è inverisimile, è impossibile; ma è impossibile anche che l'azione comprenda ventiquattro, o trentasei ore.

LAMBERTI.

Non si può pretendere che la durata fittizia dell'azione corrisponda esattamente col tempo materiale della recita. Allora sì, che le regole sarebbero un vero inciampo a far bene. Nelle arti d'imitazione bisogna essere severi, ma non rigoristi. Lo spettatore può figurarsi che nei riposi degli atti trascorrano delle ore; tanto più che è distratto dalla musica: lo spettatore non istà coll'orologio alla mano a contare i minuti.

ROMAGNOSI.

Benone, professore caro, così siamo già a mezza strada. Voi dunque convenite che lo spettatore può figurarsi che passi un tempo maggiore di quello in cui sta seduto in teatro. Ma ditemi: potrà figurarsi che passi un tempo doppio, triplo, centuplo, maggiore mille volte, diecimila volte? Dove ci fermeremo?

LAMBERTI.

Scusatemi, ma alle volte voi altri filosofi siete curiosi. Biasimate le poetiche, perchè, dite voi, inceppano il genio, ed ora vorreste che la regola dell'unità (per essere buona) potesse determinarsi con esattezza matematica. Non vi basta che sia inverisimile, cioè che lo spettatore non possa figurarsi che passi un anno, un mese o anche una settimana?

ROMAGNOSI.

E chi vi ha detto che uno spettatore non possa figurarselo?

LAMBERTI.

Oh caspita! La ragione.

ROMAGNOSI.

Vi domando perdono, la ragione non può averlo detto. Come sapreste voi che lo spettatore può figurarsi che sia passato un giorno, mentre è stato seduto tre ore; se non ve l'insegnasse l'esperienza? Come sapreste che ad un annoiato le ore paiono lunghe, e quando si diverte paiono brevi? Dall'esperienza. In somma questa è una questione che va decisa colla pratica. Vi pare, o non vi pare?

LAMBERTI.

Senza dubbio, colla pratica.

ROMAGNOSI.

Ebbene: la pratica ha già deciso contro di voi. In Inghilterra da secoli, in Germania da anni si recitano tragedie che durano de' mesi e de' mesi: e l'immaginazione degli spettatori vi si adatta, come noi ci adattiamo alle nostre.

LAMBERTI.

Oh! non darete ad intendere che agli Inglesi ed ai Tedeschi sembri che passino degli anni, mentre stanno in teatro.

ROMAGNOSI.

E voi non darete ad intendere a me che agli Italiani sembri che passino degli anni, mentre stanno in teatro.

. . . . . .

. . . . . .

ROMAGNOSI.

Datemi il tempo di spiegarla tutta la mia idea. Un teatro sarà sempre un teatro, vi saranno i palchi, le panche, l'orchestra, le scene di tela; gli attori conosciuti, che è Marini e non Carlo infante di Spagna, Blanes e non Saulle, la Pelandi e non Antigone. Se tutto questo complesso d'oggetti sensibili continuamente presenti non bastano a disturbare la fantasia, come volete che basti un grado di più di differenza fra il tempo finto ed il reale; fra la distanza del luogo finto in una scena, e quello di un'altra?

LAMBERTI.

Convengo con voi che la distrazione sarà leggera, ma è sempre distrazione; e tanto basta per giustificare le regole.

ROMAGNOSI.

Forse no. Avete mai veduta l'immensa botte di monte Cassino? Supponetela piena di vino di Cipro, e che uno vi mescolasse un bicchiere d'acqua. Il vino di Cipro non avrebbe mutato sapore: un altro vi mette un altro bicchiere, ed il sapore resta come prima. — Bene: tutto quello che posso concedervi si è, che la durata di mesi è i due bicchieri, e la durata d'un giorno è un bicchiere solo.

LAMBERTI.

Voi dunque volete per forza, che le unità di tempo e di luogo siano inutili?

ROMAGNOSI.

Qualche cosa di peggio che inutili: sono dannose all'arte, e più di quello che si crede.

LAMBERTI.

Ma perchè?

ROMAGNOSI.

Perchè moltiplicano le difficoltà senza vantaggio. Il piacere della difficoltà superata è il minimo de' piaceri della poesia, perchè l'ammirazione è il più freddo de' sentimenti, dopo la curiosità. E poi v'è di peggio. Le due unità fanno ai pugni colla prima regola di tutte le arti.

VIGANÒ.

Oh! questa poi stento a crederla.

ROMAGNOSI.

Vi pare impossibile? Ditemi quale è la prima regola delle arti?

VIGANÒ.

Sarà quella che predicate tutti voi altri: l'imitazione della natura.

LAMBERTI.

Cioè della bella natura: mi figuro che v'intendete così.

VICANÒ

Già, la bella natura.

ROMAGNOSI.

Benissimo, avete proferita la vostra condanna. — È chiaro che per imitare la bella natura bisogna scegliere il meglio, e lasciarne i difetti. Ma se uno si obbligasse a lasciar fuori non solo i difetti, ma una gran parte del meglio; questi non imiterebbe certo la bella natura. La sua imitazione sarebbe parziale, frammentale. Se ai pittori venisse in capo di non fare mai altro che maschi, e dicessero che è una regola della pittura il non dipingere mai le donne, li chiamereste imitatori di tutta la bella natura che possono imitare?

VIGANÒ.

Oh no! ma poi?

ROMAGNOSI.

L'applicazione è facilissima; se mi permettete di ciarlare un altro momento sulla pittura. Se una regola pittorica prescrivesse di non rappresentare mai su un quadro che lo spazio di quattro o sei braccia, in cui non possono stare che pochissime persone, questa regola non si opporrebbe all'imitazione della bella natura? Addio la *Trasfigurazione* di Raffaello e il *Giudizio* di Michelangelo.

LAMBERTI.

Tutto va bene; ma l'applicazione?

ROMAGNOSI.

Se l'imitazione del bello pittorico richiede che nessuna regola arbitraria fissi a capriccio i limiti dello spazio da rappresentarsi, l'imitazione del bello drammatico richiede lo stesso riguardo al tempo. L'imitazione delle cose coesistenti nello spazio è l'oggetto della pittura; l'oggetto principale della poesia è l'imitazione delle cose che succedono nel tempo.

. . . . . .

. . . . . .

ROMAGNOSI.

Ditemi un poco: come fanno i pittori a rappresentare gli oggetti? Compongono degli oggetti uguali alla realtà, o dipingono sulla tela delle prospettive simili all'apparenza delle cose al nostro occhio? È chiaro che la loro arte consiste appunto in ciò che imitano le apparenze degli oggetti, e non la realtà degli oggetti. E tutte le arti più o meno fanno lo stesso. L'arte drammatica non imita un pezzo di storia rifacendo ad una ad una tutte le cose che debbono aver fatto gli uomini, in cui si verificò quel pezzo di storia. Imita quelle cose che un uomo leggendo un pezzo di storia si compiace

di più di osservare, quelle cose che gli servono a formarsi l'idea del complesso d'un avvenimento, quelle che scuotono la sua curiosità, che gli preme di ricordarsi, che gli destano più passioni e più importanti passioni: che vorrebbe poter vedere co' propri occhi; che va riandando colla memoria quando ricompone da sè l'avvenimento per contemplarlo a suo comodo. Questo complesso di cose, che infine costituiscono una cosa sola, può essersi sviluppato per intervalli in una durata notabile: per lo più accade così. E il drammatico che deve fare? Deve sottintendere gli intervalli e mettere il resto in azione ed in iscena. Vi sono adunque, in ogni dramma, essenzialmente due tempi: quello in cui si sarebbe sviluppato l'avvenimento se fosse un avvenimento reale: la durata ne dipende dalla qualità del fatto: è la durata sottintesa. L'altro tempo è il materiale della recita, e dev'essere proporzionato all'attenzione che lo spettatore può dare senza stancarsi. In questa durata reale sono distribuite le scene, e si deve fare in modo che tutto quello che non si sottintende, ma si espone, occupi un tempo presso a poco uguale a quello in cui si potrebbe eseguire la cosa in realtà. — Tutto il male è venuto dal non avere distinto queste due specie di tempi, dal non avere stabilito che la sola unità necessaria è quella d'azione, e del non aver capito che l'unità dell'azione drammatica può trovarsi benissimo in un complesso d'avvenimenti, che comprendono la durata di mesi e di anni, seguono in molti luoghi diversi e distanti l'uno dall'altro.

(Dal *Conciliatore*, pag. 165 a 171).

LEZIONE III.

La poesia vernacola (1)

I. Le idee romantiche rimettono in onore la poesia dialettale. — II. La poesia siciliana sino a Giovanni Meli. — III. Qualità generali della forma nella poesia del Meli. — IV. La contenenza della poesia del Meli. — V. Valore poetico del Meli. — VI. Il Meli favolista. — VII. Carlo Porta. — VIII. Qualità del suo ingegno. — IX. Eccellenza dell'arte sua. — X. I suoi capolavori. — XI. Suo perfetto uso della lingua vernacola. — XII. Il Porta alfiere della scuola romantica. — XIII. La poesia vernacola a Venezia. — XIV. Angelo Brofferio, poeta vernacolo piemontese — XV. Il Brofferio e il Béranger. — XVI. La poesia vernacola romanesca: Luigi Ferretti e Giuseppe Gioachino Belli.

I. — Le nuove dottrine romantiche rimisero in onore la letteratura popolare nelle sue forme più ingenue e schiette e fecero particolarmente piacere la poesia dialettale, che dianzi non era molto più che un sollazzo d'ingegni bizzarri nella oscurità di qualche borghese ritrovo di provincia. Fra il 1816 e il 1817 venne publicata in dodici volumi a Milano una *Col-*

(1) Cfr. specialmente per il Meli la completa edizione palermitana del Di Marzo (1857) e quel che ne scrissero il Settembrini, il De Sanctis, il Guerzoni, lo Zanella. Per il Porta le due ottime edizioni del Barbèra (Firenze, 1884) e del Robecchi (Milano, 1887), lo scritto di G. Ferrari sulla poesia vernacola nella *Revue des deux mondes* 1839-40 e *Le tre arti* di G. Rovani (Milano 1873). Per la poesia vernacola veneziana l'antologia procuratane dal *Barbiera* (Firenze, 1886) e lo studio di *E. Castelnuovo* nella *Nuova Antol.* 15 aprile 1883; per il Brofferio l'8ª edizione torinese del *Casanova* (1886) e per il Belli la raccolta completa curata dal *Morandi* (città di Castello, Lapi) e gli articoli di D. Gnoli nella *Nuova Antologia* VI 1887, VII e VIII 1888.

lezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese, dal *Lomazzo* dal *Maggi* dal *Balestrieri,* al *Parini* al *Grossi* al *Porta.* Era anche questa un'affermazione, una mostra d'armi del romanticismo, e come tale venne fieramente combattuta nella *Biblioteca italiana* da quel che fu poi il gran dittatore della letteratura classica, Pietro Giordani. La battaglia s'accese violenta e il Giordani n'uscì con la peggio sotto la scarica formidabile dei sonetti di Carlo Porta all'*Abaa Giavan.* Erano di molto mutati i tempi da quando l'Alfieri e il Monti, gran padri del nuovo classicismo italiano, levavano a cielo le poesie siciliane di Giovanni Meli. Ma allora la poesia dialettale non era per anche uno strumento e un'arma del romanticismo; e poi il Meli si faceva classicamente procedere da Teocrito e in realtà procedeva dalla seconda Arcadia, l'Arcadia bucolica della canzonetta Rolliana, Metastasiana e Frugoniana.

La poesia dialettale cominciò per tempo in Italia. Non vogliamo parlare delle incerte forme del primo secolo; ma appena scemato il gran meriggio dell'umanesimo, ecco il Magnifico e il Pulci innalzare a dignità letteraria il rustico dialetto dei borghi toscani nella *Nencia da Barberino* e nella *Beca da Dicomàno;* ecco il Berni seguirne l'esempio nella *Catrina,* e dopo di lui il Buonarroti nella *Tancia* ed altri non pochi, mentre in Piemonte floriva l'*Allione, Ruzzante* a Padova e comici e poeti e prosatori bizzarri qui e qua per ogni provincia d'Italia. Nondimeno in così numerosi cultori di letteratura vernacola è generale e costante il sentimento della *popolarità;* onde i componimenti nella materia, nello spirito e nella forma conservano, a volte anche con eccesso d'ostentazione, l'indole propria della vita popolare in tutti i suoi momenti e in tutte le sue espressioni. Questo però non sembra potersi dire del Meli, il che è difetto gravissimo e capitale dell'arte sua.

II. — Ricca e relativamente splendida era in Sicilia la tradizione della poesia vernacola; ma un'osservazione che nessuno ha fatto e che si presenta ovvia al più superficiale dei lettori è che generalmente nella poesia vernacola siciliana non v'è di popolare che il dialetto. La materia è letteraria, letterario lo spirito che l'anima, letterari gli abiti e i modi della composizione e dello stile. Lasciamo la canzone siciliana di Enzo, dove rifioriscono i motivi e le maniere della lirica trovadorica; ma ancor nel secolo XVI il maggiore dei poeti vernacoli della Sicilia, *Antonio Vallone* detto il *Veneziano* (1543-1593), petrarcheggiava in questa guisa nelle *Muse Siciliane:*

O di lu cori miu missaggi fidi
Ch'iu scrissi mentri amai, mentri arsi cchiui,
Stemperati di lagrimi e di stridi
Composti di segretu tra nui dui,
Fuiti l'occhi inumani umicidi
Di la cchiù bedda e crudìli fra nui;
Chi nun vi vija, pirchì si vi vidi
Comu ha bruciatu a mia brucirà a vui.
. . . . . .
Ucchiuzzu beddu graziusu ardenti,
Chi movi la pupilla juculana
E di tia nnamurari fai li genti
Cu la vista ora saggia ed ora vana;
Un sguardu to, un effettu differenti
E li visceri e l'arma mi trapana;
All'irta mi ferisci acerbamenti,
A la calata poi duci mi sana.

Dietro esempi siffatti poetarono in siciliano fra i molti *Simone Rao Requenses* (1590-1657) vescovo di Patti, che fu ricordato con onore dal Crescimbeni, e quel *Giuseppe Vitali* detto il *Cecco da Ganci*, che nella *Sicilia liberata* tentò d'innalzare il patrio dialetto alla severa grandezza del poema eroico. In mezzo a tale tradizione letteraria, quando il *Rolli*,

il *Metastasio* e il *Frugoni* erano maestri e donni della lirica italiana, nasceva nel 1740 a Palermo *Giovanni Meli*. Ne' primi studi, insieme con Orazio e Virgilio, egli prediligeva il Metastasio, a cui ne' discorsi e negli scritti tributò sempre molto onore; condottosi poi ad esercitare la medicina nell'ameno paesello di Cinisi, vi dettò, inspirato anche dalle bellezze naturali del luogo, le poesie bucoliche ch'egli denominò le *quattro stagioni* e che molti tengono come la più perfetta delle sue opere. Dopo cinque anni tornò a Palermo, dove visse modesto ed ammirato sino al 1815.

III. — Il genere stesso preso a trattare dal Meli ci fa fede come all'arte sua egli derivasse i motivi esterni dalla tradizione letteraria; nè vale l'argomento ch'egli nascesse nella patria stessa della poesia bucolica. Teocrito cantava il vero della vita de' tempi e dei luoghi suoi nel dialetto dorico con mescolanza di lingua parlata. Il Meli usò bensì il patrio dialetto allora vivente; ma il nome, il pensiero, la vita de' suoi personaggi non sono, per la maggior parte, conformi alla realtà. Il che è gravissimo difetto nella poesia vernacola, che insieme con la lingua *viva* ha da esprimere il sentimento *vivo* del popolo tra cui fiorisce. Ma per il Meli il dialetto è una *forma* qualsiasi, nella quale egli veste un pensiero tutto letterario e riflesso; e già al suo giovanile poema bucolico delle *quattro stagioni* egli prelude con questa invocazione:

Pani, chi 'ntra li sagri grutti oscuri,
Unni s'adura la tua effigii santa,
Parrasti un jornu e mi dicisti: canta
Li campagni, l'armenti e li pasturi;

E la sampugna, ingrata a lu to amuri,
Chi fu Ninfa superba e poi fu pianta,
Mi pruisti, dicennu: cu tia vanta
Lu sulu Grecu Siculu st'onuri.

E in tutte le quattro parti del poema, pur lasciandosi andare alla sua facile vena, sol di rado gli vien fatto di manifestare un'impressione immediata delle cose, e colorirle con quella vivace naturalezza e spontanea semplicità che sole son atte a mostrare come il poeta non le abbia osservate o ripensate attraverso alle imagini di altri poeti. Nell' egloga prima, a cagion d'esempio, trovi un breve cenno di questa spontaneità:

Clo. È ddà, non dubitari;
Cussì putiss' eu puru li mei dui
Pirduti turtureddi ritruvari.
Quantu li vulia beni! Eu propria fui
Chi l'addivai, civànnuli ogni stizza;
Ma poi vularu e nun li viddi chiui.

Questi tre ultimi versi sembrano colti dalla bocca della pastorella viva e parlante, tanta verità essi hanno d'espressione e d'intonazione; ma pure l'abitudine letteraria anche qui ha preso la mano al poeta, il quale nella terzina precedente contorce con letterario artifizio il costrutto, non pure per la tirannia della rima collocando *ritruvari* prima dell'oggetto, ma eziandio per proprio vezzo retorico dicendo *pirduti turtureddi* invece che *turtureddi pirduti*, come qualunque parlante, pastorella o non pastorella, avrebbe detto.

Certamente il Meli ha dei momenti d'inspirazione. Allora egli ha strofe stupende il cui concetto contrasta con l'indole popolare, che l'uso del dialetto imprime di necessità al componimento, e con la semplicità di pensiero che s'addirebbe ad umili pastori. Belle di concetto, d'imagini e per delicata fattura di versi sono certamente le seguenti strofette della Primavera:

Vola un zefiru amurusu
'Ntra na nuvula d'oduri;
Chi suavi e graziusu
Scherza e ridi cu li ciuri.

Manna lampi d'allegria
Lu pianeta risplennenti,
Chi rinova, chi arricria
Chi abbellisci l'elementi.

Scurri e va di cosa in cosa
Certu focu dilicatu,
Chi fa vegeta la rosa,
Chi fa fertili lu pratu.

Ma in bocca a *Melibeo* non pare troppo elevato quest'inno? E nel Meli veramente Melibeo si lascia andare a molte espressioni e frasi che non hanno che vedere con la semplicità necessaria alla poesia e alla lingua non dirò dei pastori, ma del popolo. L'uso letterario lo signoreggia senza tregua: egli usa il siciliano come userebbe il latino o l'italiano, e ripensa ed esprime il suo pensiero in siciliano con quella riflessione stessa, intrinseca ed estrinseca, che userebbe se scrivesse nella lingua del Metastasio o di Gessner. Di che avviene che la frase è sempre letteraria e molte volte retorica, come quella che s'atteggia agli abiti retorici ed accademici delle scuole poetiche le quali andavano allora per la maggiore in Italia. La *muntagna alpestri e dura* di Melibeo, *li concavi vaddati* di Dameta, i *zefiretti lascivi, lu ciatu innamuratu*, e *l'unni cristallini* e *la gravissima Miltonia trumma* (1), e infinite frasi così fatte, ch'erano già vecchie allora nell'armamentario retorico dei rimatori, non convengono alla poesia vernacola, nè si hanno nei veramente eccellenti poeti vernacoli, com'è il Porta.

Ma il Meli non è poeta vernacolo se non per circostanze tutto estrinseche al suo spirito; primissima questa, che la tradizione della poesia italiana o toscana era in Sicilia fievolissima, e viva invece quella della poesia dialettale, favorita anche dall'indole stessa del volgare dell'isola, disteso, armonioso, ricco

(1) Vuol dire la *tromba epica del Milton!*

di vocali, già da lunga pezza scaltrito all'uso letterario. Così che anche quando egli potrebbe e il più semplice buon gusto consiglierebbe adoperare una forma meglio attagliata alla qualità e alla lingua di chi parla, nossignori, sembra ch'egli di proposito vada a cercare espressioni di tale artifizio e solennità che troppo sarebbe nell'arte più riflessa.

Dameta descrive bellamente il cader della sera e il ritornare degli armenti e continua:

E prima d'iddi e poi, gravi e severi
Li grici cani cu la lunga giubba
Marciavanu guardigni a passi lenti,
La sfiluccata cuda strascinannu.

Il quale ultimo verso (a proposito di *cani!*) ha la stessa solennissima intonazione del Dantesco:

La rivestita carne alleluiando.

La rispondenza ritmica e sintattica ne fa evidente la sconvenienza, mentre nissuna necessità di verso nè di rima (che qui non c'è) toglieva al poeta di dire, come soltanto un pastore o un popolano avrebbe potuto e dovuto dire:

Strascinannu la cuda sfiluccata.

Più innanzi, a recare un ultimo esempio, Dameta stesso, per dire che il *diletto invade tutta l'anima*, si esprime così:

Cça l'armuzza li soi porti
Apri tutti a lu dilettu.

Ora *i porti dell'anima* sono un'imagine che potrà piacere o non piacere nella poesia riflessa e letteraria d'uno o più secoli fa, ma che in bocca a un pastorello, nella poesia vernacola, non può andare assolutamente. *Poesia vernacola* non può voler dire soltanto scritta con parole vernacole, ma la vuol essere sovratutto pensata secondo la capacità e gli abiti del pensiero del popolo e secondo il suo sentimento. Se anche il Siciliano, come ogni altro dialetto nostro, ha le parole *anima* e *portu*,

nè il Siciliano nè alcun altro dialetto italiano può avere come propria e naturale la frase *porti dell'anima;* e il poeta che l'adopera non fa della poesia siciliana, ma falsa e snatura il dialetto siciliano piegandolo al frasario fittizio d'un'arte di convenzione.

IV. — Fra il vero concetto della poesia vernacola e il modo come il Meli ha usato ed atteggiato il patrio dialetto, è dunque un forte dissidio, che al poeta scema di non poco la lode.

Vediamo ora s'egli ha seguìte le leggi essenziali della poesia vernacola almeno rispetto alla contenenza; se cioè nella rappresentazione delle cose, nell'espressione degli affetti, nello sviluppo del pensiero egli si è attenuto al modo nel quale naturalmente le cose si presentano e gli affetti si destano e sviluppano nello spirito del popolo. Il Meli insomma nella forma è vernacolo e non popolare; vediamo ora s'egli almeno è popolare nella contenenza.

In tutti i versi ch'empiono il grosso volume di circa seicento pagine a due colonne dell'edizione palermitana del 1857 voi cercate presso che invano un riverbero della vita publica o privata del suo paese: anzi può dirsi che se non fosse del dialetto in cui tanti versi sono scritti, se non fosse del paesaggio siciliano che torna qua e là necessariamente a colorirsi nelle frequentissime descrizioni, non si avrebbe quasi nessun argomento a desumerne nè la patria nè il tempo del poeta. Il tempo a dir vero si comprenderebbe; non tanto per le scarse allusioni a qualche personaggio o fatto contemporaneo, quanto per le qualità stesse intrinseche della poesia del Meli. Il gusto della canzonetta snella, leggiera e fluida; la persistenza del simbolismo mitologico e del mondo pastorale; l'ambiente boschereccio e campestre; la descrizione perpetua dei

soliti aspetti e fenomeni della natura; infine il poco variato motivo e andamento delle liriche, palesano facilmente l'influenza profonda e invincibile dell'Arcadia Metastasiana e Frugoniana. Il poema bucolico delle *Stagioni* fu tradotto, e bene, dall'abate Raimondi in latino; e invero a quel genere di poesia sembrerebbe meglio attagliarsi il canto latino, col quale esso fiorì e nel quale come in più propria veste siamo soliti studiarlo e pensarlo. Questo sarà forse un preconcetto, un vizio d'orecchio; ma è pur certo che il canto bucolico non poteva convenire alla poesia colta del secolo XVIII, perchè non era che qualcosa di fittizio che solo apparentemente poteva rispondere agli ideali campestri di qualche spirito mite cresciuto, appunto come il Meli, nell'ammirazione dei maggiori corifei dell'Arcadia.

Non è meraviglia adunque se nella poesia del Palermitano, tuttochè vernacola, rifloriscono i motivi esteriori e gli abiti fantastici e le imagini mitologiche e i partiti stilistici e le forme metriche e tutto insomma il formulario della poesia pastorale ed arcadica. Altri ha già accennato come il Meli si ricordasse di passaggi Rolliani e Metastasiani (1). Quelle citazioni si potrebbero accrescere assai facilmente; ma non sono soli il Rolli e il Metastasio quelli che hanno fornito arcadici colori alla tavolozza del Meli. Guardate il *canto di Primavera*, nell'egloga prima, uno dei più lodati:

Già nni 'nvita, già nni chiama
Primavera 'ntra li ciuri:
Ogni frunda nni dici *ama;*
L'aria stissa spira amuri;

Quali cori è renitenti
A un piaciri accussì gratu,
Quannu tutti l'elementi
Nni respirano lo ciatu?

(1) Cfr. Zanella; *Due poeti siciliani*, in Nuova Antol. 16 maggio 1886.

Che cos'è più che una variazione del solito motivo così modulato, fra i tanti, dal Casti?:

Riedi a noi cinta di fiori,
O ridente primavera,
O nutrice degli amori,
O di Vener Messaggiera;
Per te in ciel, nel suol, nell'onda
O dell'anno età felice,
Si dispiega e si diffonde
La virtù propagatrice.

E le strofette leggiadre, già ricordate, *Scurri e va di cosa in cosa*, ecc., sono una parafrasi felice d'un consimile concetto della medesima canzonetta del Casti; mentre questi altri versi che seguono:

Già lo senti la jinizza
Già a lu tauru s'accompagna;
Di muggiti d'alligrizza
Già risona la montagna,

ricordano una quartina del Frugoni *(Canto di Primavera)*

Per te scorrendo i pascoli
Con la giovenca a lato
Il toro innamorato
Scherzando va talor.

La fine poi del canto:

Ah, tu sola, o Clori amata,
Prì mia barbara sventura,
Sarai surda ed ostinata
Quannu parra la natura?
Duci amuri, vita mia,
Sta biddizza ch'è portentu
Non sia inutile pri tia,
Nè a cui t'ama sia turmentu,

torna a riscontrarsi con quello del Casti:

Dunque, o Nice mia vezzosa,
Se ad amor tutto richiama,

L'alma altera disdegnosa
Ammollisci, o Nice, ed ama.
Se non ami ora che il cielo
E la terra spira amore,
Hai un'anima di gelo,
Più che selce hai duro il core.

Nè vogliamo credere che in questi e in altri frequentissimi luoghi si tratti di imitazione diretta o di certa reminiscenza. A noi basta trarne sicuro documento a provare che il Meli era d'una scuola con i poeti summentovati, e che da un fondo comune di concetti e d'imagini consuetudinarie egli derivava i materiali dell'arte sua.

E col Casti e col Frugoni, più ancora che non col Rolli e col Metastasio si conviene il Meli nelle *Odi*, per la tenuità degli argomenti e la leggerezza della trattazione. La quale per lo più s'aggira sul pernio obbligato della simbolica d'amore, desunta dalla mitologia e variata in mille toni da tutti gli Arcadi per quasi dugento anni, cominciando dallo Zappi e terminando col Vittorelli. *La nascita di Amuri*, *Li capiddi*, *Lu gigghiu*, *La simpatia*, *Li Grazj* e la *Colica* persino, traggono soggetto e motivo da Venere e da Cupido:

Nna doglia colica
Già mi rapìa
Lu megghiu mobili
Di Citeria.
La Parca orribili,
Di dardu armata,
Dintru li visceri
S'era appustata.....

Non è meraviglia dunque se, così imbevuto degli elementi formali della maniera arcadica, il Meli non sospettasse neppure il dissidio ch'era tra la materia de' suoi canti e la veste popolana che le gettava intorno, e si cacciasse viemmeglio a capofitto nell'imitazione classica. Ancora nelle *Stagioni*, nel

decimo idillio dell'Inverno, egli inserisce una parafrasi dell'Epodo II d'Orazio *(Beatus ille qui procul negotiis)*, e di Orazio mostra ricordarsi in più e più luoghi delle sue canzoni; sia quando preludia all'*Inno a Bacco,* chiedendo con mossa oraziana:

Quali o lira, quali mai
Diu beneficu a li genti
Risunari tu farai
'Ntra li cordi toi 'ntinnenti?;

sia quando accompagna co' voti il lontano viaggio di Giuseppe Poli, augurando alla sua nave:

Scurri superba, o navi,
Di un cussi raru pignu;
In iddu a tia cunsignu
Di l'alma mia lu chiavi.

In quest'ode stessa si ricorda eziandio delle recenti strofe del Monti per il Montgolfier:

Tali fu a li celesti
Orfeu, chi si partiva
Supra la navi argiva
Sfidannu li tempesti.

Li novi mostri, e l'ira
Di furibundi venti
Frena cu lu patenti
Incantu di sua lira.

e cucendo insieme concetti del Monti stesso e del Venosino, così conchiude pesantemente moraleggiando:

Deh ferma, o saggiu Traci!
Ah nun previdi quantu
Custirà luttu e chiantu
Stu primu azzardu audaci!

Di turri fluttuanti
Si abitirà lu mari,
Pri jiri a suggiugari
Incogniti abitanti.

Lu fulminu inumanu,
Novu flagellu in guerra,
Insuppirà la terra
Di sangu americanu.
Di l'oru a li mortali
La massa aumentata
Avrà multiplicata
La summa di li mali.
E a mia cagiunerai
Tanta tristizza e pena
Chi un beni vistu a pena
Fursi 'un vidrò cchiù mai.

Nell'*Amuri navigaturi* rifiorisce il ritornello frugoniano della *perduta libertà:*

Lu regnu d'Amuri
Chi voli girari
Bisogna 'mbarcari
La soa libertà.

Nella terza strofa dell'*Inno a Bacco* è parafrasata la strofetta del Rolli:

A Bacco, allegro Iddio,
Rivolgerò il desio
Privo d'affanno.

e nell'ode *A lu cavaleri* Luigi Medici s'argomenta d'imitare Pindaro, il Chiabrera e il Guidi insieme cominciando:

Cussì cu mia Polinnia si esprimi:
Centu alati cavaddi autu-vulanti
Pascinu ad usu miu l'aerei cimi
Di Pindu, e si abbiviranu all'ameni
Ripi di l'Ippocreni
Di armoniusi cigni risunanti.
Picciuli tratti sunnu a li mei voli
L'antipodi, li poli,
Li spazi esterminati,
Unni l'immensi globi erranti e fissi
Natanu equilibrati
O atturnu a' proprii ellissi.

Figghia d'Apollu luci in mia risplendi,
Chi avviva, e anchi li regni de li morti
Popula di chimeri e mostri orrendi,
Di li Dei la Saturnia Dinastia
Regna in celu pri mia;
Pri mia Nettunu impugna lu so forti
Tridenti, e duna liggi a li profunni
Voragini di l'unni:
Grati e riconoscenti
A li mei doni Proteu, Glaucu ed Inu
Scherano li so armenti
Quann' iu mi cci avvicinu.....

Che novità, che poesia, che convenienza sia in così fatto miscuglio di reminiscenze e forme diverse pensi chi legge. Certamente che, al paragone, ha da parer meno strano sentire il Meli intonare in dialetto la grave ode saffica:

Gran Diu di Pindu, chi a toi cari impresti
Parti di tua divinità, di' quali
Sentimentu distingui li celesti
Da li mortali?

Meno male che il poeta si stanca qualche volta anche della mitologia:

Saziu oramai de l'Elicona, e stuffu
Di dari corpu ad ombre e vani idei,
O santa verità, li labbri mei
'Ntra lu to fonti attuffu;

ma ci ricasca subito nell'ode stessa imitando:

Antru dà sensu ed anima a li marmi,
Cui tili avviva e cui culonni ed archi
Opponi di lu tempu e di li Parchi
A l'insensibil armi.

Focu d'estru immortali, chi rapisci
Sublimi genj a li fortuni e all'oru,
L'associa in Pindu a lu Pieriu coru
Chi alletta ed istruisci.

Nè, fra tante, l'influenza Pariniana si cela nell'arte del nostro

poeta; il quale non pure si lascia andare a variazioni di morale e poetica filosofia, ma e negli argomenti e nell'andamento e nei concetti in più d'un'ode mostra ricordarsi del sacerdote di Talia:

V'esalta dunca lu putiri, quannu
Spusa beneficenza, e senti e gusta
La voluttà di risarciri un dannu
Di sorti ingiusta.

Cu dari a la virtù li meritati
Riguardi, ed a lu meritu cumpensi
Ccà conusciu li Dei summi e beati
Digni d'incensi.

No lu piaciri, chi direttu veni,
Ma che circula intornu e si rifletti
Da cori in cori, fa lu summu beni
D'armi perfetti.

Chistu è lu sentimentu riserbatu
A li celesti, e si mai ccà nasciu
Cui po' e cui sa gustarlo, oh fortunatu!
È quasi un Diu.

V. — Così tra le molte e diverse influenze che si esercitavano sul suo spirito pieghevole e impressionabile il Meli variava l'arte sua, non fondendo e contemperando e ricreando del proprio gli elementi che attingeva da' suoi modelli, ma seguendo o servendo ora l'uno ora l'altro, secondo che l'opportunità, le reminiscenze, il genio gli suggerissero. Egli pertanto ci si mostra fin qui poeta riguardevole per ricchezza di fantasia, fecondità di vena, fluidità di verso, agilità d'imitazione; ma gli fa generalmente difetto l'originalità dell'ingegno nel concepire e atteggiare i soggetti, e quella sincerità e ingenuità d'impressioni ch'è l'elemento essenziale della vera poesia vernacola. Le lodi di tanti eccellenti poeti, come il Monti e l'Alfieri, e l'entusiasmo di tanti scrittori di cose letterarie non ci devono trarre in errore: Il Meli non può avere altro posto che

tra i poeti della seconda Arcadia, da canto al Metastasio e al Frugoni; minore di quello per squisitezza d'imagini, sobrietà di stile e vivezza di sentimento che penetra e si diffonde per la leggiadria delle strofe cesellate; migliore di questo per delicatezza d'affetti, vivace sentimento della natura e andamento lirico.

Insieme al ciarpame arcadico da cui per forza de' tempi e dell'indole del suo ingegno non potè liberare l'arte sua, gli nocque forse una qualità che generalmente è assai pregiabile nei poeti, la facilità. Vedete in que' canti di pastori e pescatori come s'inseguono fluide e prolisse le quartine e le sestine, diluendo e faccettando in cento guise il solito motivo, mezzo tra morale e pastorale. Abbandonato alla ricchezza della sua vena, il poeta non sa condensare il pensiero in imagini artisticamente circoscritte e armonizzate, e le strofe non hanno andamento lirico, ma si snodano l'un dopo l'altra distendendosi con garrula uguaglianza di tono sui vari aspetti delle cose, e lungo le serie dei concetti affini, senza misura e però senza efficacia. Il canto di *Martinu* nell'*Autunnu* ne può essere, fra i tanti, un esempio. Quando poi il poeta non intoppa in questo difetto e s'alza a più lirica intonazione cade spesso nel vizio, sopra menzionato, d'atteggiare la sua lirica a certa compostezza e solennità non propria alla poesia vernacola. Talora però, ci piace confessarlo ad onore del vero, il motivo arcadico prende una espressione nuova di squisita delicatezza e si sviluppa in un giro misurato ed euritmico di strofette leggiadre, come nella odicina voluttuosa *Lu labbru*, famosissima fra tutte le cose del Meli:

Dimmi, dimmi apuzza nica,
Unni vai cussì matinu?
Nun cc'è cima chi arrussica
Di lu munti a nui vicinu.

Trema ancora, ancora luci
La rugiada 'ntra li prati;
Dun'accura tu ti arruci
L'ali d'oru dilicati!

Li ciuriddi durmigghiusi
'Ntra li virdi soi buttuni
Stannu ancora stritti e chiusi
Cu li testi a pinnuluni.

Ma l'aluzza s'affatica!
Ma tu voli e fai caminu!
Dimmi, dimmi apuzza nica
Unni vai cussì matinu?

Cerchi meli? e s'iddu è chissu,
Chiudi l'ali e 'un ti straccari;
Ti lu 'nsignu un locu fissu
Unni ài sempri chi sucari:

Lo conusci lo miu amuri,
Nici mia, di l'occhi beddi?
'Ntra ddi labbra cc'è un sapuri,
'Na dulcizza chi mai speddi.

'Ntra lu labbra culuritu
Di lu caru amatu beni
C'è lu meli cchiù squisitu.....
Suca, sucalu ca veni.

Ddà ci misi lu piaciri
Lu so nidu 'ncilippatu,
Pri adiscari, pri rapiri
Ogni coru dilicatu.

A lu munnu 'un si pò dari
Una sorti cchiù felici,
Chi vasari, chi sucari
Li labruzzi a la mia Nici.

VI. — Se non molto grande è l'importanza del Meli come poeta vernacolo, crediamo non adeguata al merito la fama ch'egli ha come favolista. Fiorito in un secolo che tanti nostri trattarono la favola, egli li supera forse tutti per semplicità e spontaneità, movimento drammatico ed arguzia.

Più corretto del Clasio e del Bertola, più stringato del Pignotti, più arguto del Passeroni, più vivace del Gozzi, è fra i nostri favolisti il solo forse che sia degno d'essere ricordato accanto al grande Esopo moderno, il La Fontaine (1). Nel Nostro mancano quasi del tutto quelle argute osservazioni, quei motti, quel non so che di personale che il francese mette e fa piacere nelle sue favole; ma per compenso l'andamento è più semplice e spedito, vorremmo dire più oggettivo. Eccone qualche esempio:

La Vecchia e lu Porcu.

'Na vecchia, chi tiratu
Si avia da un puzzu l'acqua,
Nu sdivacau lu catu
'Ntra un lemmu, e poi si sciacqua.

Un porcu, arsu di siti,
Vidennu l'acqua, scappa,
E senza offerti o inviti
Arriva e si l'appappa.

Nun pensa farci mali
La vecchieredda pia,
E godi ca dd'armali
Si sazia e s'arricria.

Vinennu quantu po'
Lu porcu poi nun lassa
Fari da paru sò;
Lu lemmu cci fracassa.

La vecchia a sta vinditta
Si pila e si contorci,
Dicenna mesta e afflitta:
Faciti beni a porci!

---

(1) Per questo rispetto già rese al Meli giustizia lo Zanella nel breve cenno che ne fa nella *Storia della Lett. Moderna*, pag. 254 (Milano, Vallardi).

La Corvu e lu Groi.

Stavasi mesta ed accufurunata
'Na mugghieri di un Corvu. Passa, e spia
Un Groi: Dimmi cos'ài? chi si' malata?
Rispusi: assai, ma di malincunia.

Mentri aspittava cca la ritirata
Di me' maritu, na vulpazza ria
Fincennusi già morta, stinnicchiata
Stavasi a panza all'aria 'ntra la via.

Iddu la scopri, cali, si l'afferra,
Luttanu in aria, ma la Vulpi ocidi
Lu Corvu e tutti dui scoppanu a terra.

Disse lu Groi: Stu munnu è gran teatru!
Cc'è cui chianci e cui ridi! Ma nun ridi
A longu la mugghieri di lu latru.

Senonchè è pur giocoforza confessare che neanche la favola è un genere da poter convenire all'indole peculiare della poesia vernacola. Nella sua semplicità essa è una forma essenzialmente riflessa e letteraria, ed ha un'universalità che di molto trascende i termini, angusti anzichè no, dentro ai quali per propria natura si tiene circoscritta la poesia dialettale. La favola tende a cogliere e correggere in generale quei vizi, quegli abiti, quelle debolezze che costituiscono, per dirla col Petrarca, la *nostra umanità*, cioè il lato negativo, men bello, del nostro essere morale; mentre per lo contrario la poesia vernacola, nel ristretto abito suo, sembra doversi rivolgere di preferenza a ciò che v'è di più caratteristico e particolare nel costume, nell'indole, nella vita d'un popolo dentro stretti confini di spazio e di tempo.

VII. — A questo concetto risponde perfettamente la poesia milanese di *Carlo Porta*, il quale è, senza confronto, il massimo nostro poeta dialettale. Aveva egli i natali in Milano il

15 giugno del 1775, da Giuseppe e Violante Gottieri. Fece i primi studi nei gesuiti di Monza ed appresso nel seminario di Milano. Poi per essere avviato al commercio fu mandato ad Augusta, dove stette poco tempo con suo molto fastidio e poco profitto. Tornatone, non stette molto in Milano, agitata da molte passioni e vicende politiche, e fu mandato a Venezia impiegato in quell'archivio delle Finanze. Nè sarà meraviglia che l'estro della poesia vernacola fin d'allora si accendesse e avvalorasse nel giovane Porta, poichè quel genere fioriva più che mai a Venezia, dove erano popolari le canzonette di Pietro Boratti e Antonio Lamberti. Stretta di quattrini, ma ricca di passatempi ed amori fu la vita che Carlo Porta condusse a Venezia tra il 1798 e il 1799. Quest'anno si restituì a Milano con lo stesso impiego di ufficiale dell'Intendenza generale delle Finanze di Lombardia; ma non lo tenne che poco oltre un anno, giacchè per aver servito il governo durante la prevalenza degli Austro-Russi, restituita la Repubblica cisalpina, fu congedato. Venne riammesso ne' publici uffici nel 1804 e sei anni dopo il Ministro Prina lo nominò Ispettore aggiunto del Publico Tesoro. Nel 1814 fu nominato cassiere generale e in tale ufficio rimase poi fino alla morte che, affrettatagli dalla gotta, lo colse nel gennaio del 1821. Il Porta fu spirito mite e lunganime, sollecito della famiglia, ufficioso verso gli amici e desideroso delle liete ma oneste brigate. Pauroso, forse anche troppo, delle brighe e dei fastidî, non volle mescolarsi mai nelle questioni politiche e fu accusato di avere troppo servilmente inneggiato alla dominazione Austriaca. Certo il desiderio della propria tranquillità e sicurezza lo strinse sempre; nondimeno non sembra condannabile il Porta se, come il Monti e tanti altri miti spiriti, nella restaurazione austriaca, dopo tante agitazioni e tante guerre, egli vide una guarentigia di pace e di prosperità. Fu

amico dei principali corifei del romanticismo e combattè con loro non inonorevoli battaglie per la causa comune. Amicissimo ebbe Tommaso Grossi, che lasciò sulla morte di lui un canto vernacolo riboccante d'affetto e pietà.

VIII. — Nato di famiglia non così aristocratica ch'ei non dovesse conoscere ben addentro i costumi e le condizioni del popolo, e non così popolana ch'ei non potesse anche frequentare e conoscere il patriziato; florito in un periodo in cui il soffio delle idee nuove non aveva per anco spazzato via le consuetudini e le tradizioni della vecchia società; il Porta temprò l'ingegno, naturalmente vivace ed arguto, agli alti ideali di quella bella scuola che aveva fatta gloriosa la Lombardia dal Parini al Manzoni, dai Verri al Romagnosi, dal Maggi al Balestrieri. Se non che, vissuto senza vicissitudini gravi, dotato d'indole bonaria e mite, sollecito del quieto vivere e delle gioie domestiche, più che delle angustie della vita publica e delle forti battaglie del pensiero, egli non era portato ad esercitare il flagello della satira, ma con fine spirito d'umorista coglieva perfettamente i contrasti che regnavano in quella società prossima a dissolversi e a rinnovarsi. Onde l'arte sua è tutta volta a dar risalto a siffatti contrasti, con quella ostentata bonomia che suona più amara d'ogni sarcasmo ed è un elemento essenziale della perfezion sua. Perocchè la satira, per quanto elevata e impersonale, ha pur sempre in sè qualche cosa di soggettivo, che in alcun modo toglie serenità e limpidezza alla concezione dell'arte; dove la bonarietà e semplicità del Porta, nella disinvoltura della sua simulata inconsapevolezza, gli lascia la più piena oggettività nel concepimento e nella rappresentazione, così che i caratteri, i tipi, le macchiette, i vizi, i costumi, escono dalle sue pagine coloriti con tanta efficacia di tratti e animati di tanta vita che più non seppero i maggiori poeti d'ogni età.

Naturale che così felici attitudini insieme alle tendenze anticlassiche, le quali trionfavano già in Lombardia, conducessero il nostro poeta a scartare a bella prima tutta sorte d'argomenti d'arcadia e di convenzione; mentre d'altro lato conferì grandemente all'originalità e spontaneità dell'arte sua il non essere egli, e il non voler essere, un letterato di professione. Egli aveva di letteratura solo quel tanto che poteva bastare a svolgere in lui le facoltà ingenite dell'immaginazione e del gusto, a frenare in giusta misura la fantasia che non scapestrasse, a concepire con pienezza e giustezza e con parsimonia colorire il disegno de' suoi mirabili quadretti. Ma questa scarsezza di cultura letteraria, che il Porta stesso volentieri confessava, lo salvò dagli argomenti troppo riflessi, dalle velleità moraleggiatrici e dottrinarie; le quali, se potevano convenire alla poesia civile e meramente letteraria del Parini, alla poesia vernacola del Porta non si sarebbero accomodate, come abbiamo veduto che non s'erano accomodate a quella del Meli. Non è difficile trovare riscontri fra il pensiero del Porta e quello d'altri poeti letterari. Ma come questi per l'indole stessa dell'arte loro svolsero e rappresentarono di preferenza il lato serio e tragico delle cose, così quegli, che dal proprio spirito comico avea tratto lo stimolo a poetare in vernacolo, dalla forma vernacola attinse poi nuova necessità ad atteggiare comicamente i suoi episodi e personaggi. Ognuno ricorda il famoso episodio Pariniano della *Vergine Cuccia*, dove la satira amara e il contrasto tragico smorzano perfin l'ironia che pur è diffusa per tutto il poema. Ora, anche il Porta deride la sciocca patrizia sollecitudine per il solito cagnolino, e della famosa *Lilin* fa quasi la protagonista d'uno dei suoi capolavori, *La nomina del cappellan.* Se non che il poeta vernacolo, nè anche a scopo di satira, non può, per l'indole propria dell'arte sua, dare intonazione grave e tragica a un episodio

per sè tenue e ridicolo; onde, indugiandosi sopra circostanze che il poeta letterario ha dovuto trascurare e insistendo sui caratteri comici dell' episodio, ha creato quasi sul medesimo soggetto e con l'intento medesimo una scena interamente diversa. La descrizione della bestiuola, che sconveniva all' episodio serio del Parini, tornava bene all' umorismo del Porta, il quale, con istudiata insistenza piena di bell'effetto, ne fa al lettore una presentazione più compiuta che non quella della padrona stessa:

L'eva la Lilla ona cagna maltesa
Tutta pêl, tutta goss e tutta lard,
E in cà Travasa, dopo la marchesa,
L'eva la bestia de maggior riguard:
De moeud che guaia al ciel falla sguagnì,
Guaja sbeffalla, guaja a dagh del tì.

El l'ha savuda el pover don Galdin
Che in de la truscia de l'elevazion
Avendegh inscì in fall schiscià el covin,
Ghe toccà lì all'altar del pret mincion,
E el sò bon tibi appena in sagrestia
De mett giò la pianeda e toccà via.

E più innanzi con la stessa comicità:

Boja la Lilla, boja la marchesa
Tutt e dò dessedaa del gran baccan.....

Finchè vien la scena culminante:

La marchesa Travasa in gran scuffion
Fada a la Pompadour tutt a floritt,
Coi sò duu bravi ciccolatinon
De taftà negher sôra di polsitt,
E duu gran barbison color tanè,
L'eva in sala a specciaj sul canapè.

Ma la Lilla, che l'eva arent a lee
Quattada giò cont on sciall nœuv de Franza,
Appenna che la sent quij dodes pee,
La salta in terra, scovand giò per stanza
El sciall nœuv, e bojand a pu non poss
Con tutt e quant el fiaa di sò trii goss.

E bôja, e bôja, e rogna, e mostra i dent,
Don Malacchia, che l'era on poo fogôs,
Vedendes saraa in bocca el compliment,
El perd la flemma, e el ghe dà su la vôs ;
E menter el ghe dà de la seccada,
El fà l'att de mollagh ona pesciada.

On'orsa (come disen i poetta)
Che la se veda tœû da on cacciador,
O ferì on orsettin sott a la tetta,
No la và in tanta rabbia, in tant furor
Come la và lustrissima a vedè
Don Malacchia cont in aria el pè.

Per fortuna del ciel che la Lillin,
Con quell'intendiment che l'è tutt sò,
La savuu schivà el colp in del sesin,
Col tirà arent la cova e scrusciass giò;
Del restant, se no gh'era sta risorsa,
Vattel a pesca cossa fà quell'orsa.

Schivaa el colp, descasciaa don Malacchia,
Even i coss asquasi quïettaa;
Già dondava la cappellanìa
Sui ceregh de quij pocch cinqu candidaa,
Quand on olter bordell, on olter câs
El ne manda anmò on para in santa pâs.

E l'è che l'illustrissema padronna,
Menter la và a cuu indree sul canapè
Per mett in statu quoniam la personna,
Stada in disordin per l'affar del pè,
In del lassas andà, cajn, cajn!...,
La soppressa col sèdes la Lillin.

Del resto i cani delle dame hanno dato argomento alle satire e agli epigrammi di molti poeti, e al Porta piacque ritornarvi su con quattro versi, dove lo spirito popolaresco trapela dal fraseggiar vivo e frizzante del dialetto plebeo:

Chì ghe on can, che l'è mort negaa in la grassa
A furia de paccià di bon boccon:
Poveritt, che passee, tegniv de bon
Che de sto maa no ve mai pu su l'assa.

IX. — Quest'aria popolaresca che anima tutta la poesia portiana, senza mistura ibrida di concetti, d'imagini e modi ripescati nella solita *regia parnassi* di troppi rimatori e poeti, è al nostro parere il primo fondamento della vera eccellenza del Porta. Egli ha sempre un'intuizione immediata e perfetta di ciò che vuol rappresentare, onde il vero della natura e del costume sociale esce dalle sue pagine nel proprio atteggiamento e con la propria espressione popolana. Per ciò si può dire ch'egli non è uno scrittore che nel dialetto popolare elabori con intelletto d'arte la materia scelta alla sua poesia, ma è la voce stessa e come l'eco dello spirito del popolo che coglie e scolpisce con quasi inconsapevole evidenza i molteplici aspetti della vita sociale. Quando voi leggete il Meli, finite con più non badare alla forma dialettale da lui adoperata, e non considerate in lui che le qualità riflesse della poesia letteraria e lo paragonate a poeti letterari, siano pure Teocrito o Virgilio, ovvero il Rolli, il Metastasio, il Casti, il Frugoni. Ma quando leggete il Porta voi scordate il nobiletto milanese, che poteva fregiare il proprio nome con l'aristocratico *Don;* scordate il benestante che aveva qualcosa al sole ed evitava perciò i pericoli ed i fastidi; non avvertite più, si può dire, la persona del poeta, poichè la sua è la voce impersonale della coscienza popolare, poichè il suo canto è l'espressione immediata, oggettiva, sincerissima di quel mondo di cui con tanta disinvoltura egli si fece interprete; mondo di bassezze volgari e di aristocratiche debolezze, di gaglioffaggini grottesche e di giunterie furbacchiòle, di dolori e di amori umili del pari, che formavano l'infelice tessuto dell'infelice vita sociale di quel tempo. Questa come impersonalità della poesia del Porta si fa manifesta fin dal primo concepimento di molti suoi lavori, nei quali egli preferisce mettere il racconto in bocca ai suoi protagonisti, ottenendo anche per questa via una maggiore

efficacia d'effetto; così egli ha fatto nelle *Disgrazi de Giovannin Bongee*, così nel *Lament del Marchionn di gamb avert*, così nella *Ninetta del Verzee*.

X. — Giovannin Bongee rappresenta il dabben popolano, più ricco di buona fede che di cervello, più di vanterie che di valore; il quale tra l'insolentire prepotente dei francesi e le mariuolerie plebee, si trova, secondo l'imagine del Manzoni, come il vaso di creta costretto a viaggiare coi vasi di ferro. Egli narra i malanni, che gli son capitati, con la garrula semplicità e la fastidiosa minutezza degli animi pusilli e volgari, che nelle soperchierie non sapute o non potute rintuzzare trovano argomento a vanterie d'ostentato eroismo. Nella propria fiacchezza e poltroneria il povero Bongee non vede che onesta prudenza, e si lascia andare a propositi smisurati, giusto in quella che più supinamente si lascia malmenare e sopraffare. In questo contrasto tra le parole e i fatti, tra le percosse e i torti che riceve e la persuasione di potersene ma non doversene in coscienza rifare, sta per l'appunto l'umorismo del poeta. Il povero Bongee narra con aria tra mortificata e spavalda il caso occorsogli e noi, leggendo, ci aspettiamo sempre di vederlo pigliar la sua rivincita sul prepotente che lo maltratta; ma non si sente che il suono delle battiture che gli tempestano addosso e all'ultimo egli se la batte ringraziando i suoi poveri morti, i quali lo trattengono dal commettere uno sproposito. In questa maniera si sfoga e si conforta di ciò che per la sua pusillanimità gli tocca di soffrire.

Cossa dianzer ghe solta el dis: Coman?
A moà cojon? — e 'l volza i man per damm.
Ovej... ch'el staga requi cont i man;
Ch'el varda el fatte sò de no toccamm,
Se de no dia ne libra, sont capazz.....
E lu in quel menter mollem on scopazz.

E vœuna, e do, sangua de dì de nott,
Che no' l se slonga d'olter che ghe doo,
E lu zollem de cap on scopellott.
Vedi ch' el tend a spettasciam el coo;
E mi sott, cont on anem da lion:
E lu tonfeta on alter scopazzon!

Ah, sanguanon, a un colp de quella sort
Me sont sentuu i cavij a drizzà in pee;
E se nol fedess staa che i pover mort
M'han jutaa per soa grazia a tornà indree,
Se no ciappi on po' d'aria, senza fall
Sta volta foo un sparposet de cavall.

La stessa pusilla bonomia, la stessa ingenuità, la stessa aria di credersi pur da qualcosa nella propria tapineria e goffaggine forma e alimenta il comico del *Lament del Marchionn*

Stria e tirà a bordell
Da la cappa de tucc i bolgironn.

Un intento più apertamente satirico, con la stessa ingenuità di racconto, hanno quei due saporitissimi componimenti intitolati *La preghiera* e *La nomina del cappellan*. Nella *Preghiera* s'apre la scena accanto al fuoco nel salotto di

Donna Fabia Fabron de Fabrian,

la quale vien lagnandosi

Col pader Sigismond ex francescan

della corruzione della società. Con un frasario umoristicamente mescolato di toscano e di milanese la pia dama narra che, andata un venerdì in gran pompa d'equipaggio alla chiesa,

. . . . . in quella appunt
Ch'ero già quasi con un piede abbass
Me urtaron contro un pret sì sporch, sì unt,
Ch'io per schivarlo e ritirar ell pass,
Diedi nel legno un sculaccion sì grand
Che mi stramazzò in terra di rimand.

La dama rimase confusa

Nel decor compromessa e nel pudor,

e fu miracolo se non perdette i sensi;

E tanto più che appena sorta in piè
Sentii da tutti i band quei mascalzoni
A ciuffolarmi dietro il *va-via-vè!*
Risa sconce, mottegg, atti buffoni,
Quasi fuss' donna a loro egual in rango,
Cittadina, merciaia o simil fango.

Pure, *fatta maggior di sè*, entra in chiesa e *umiliata e raccolta* fa *questa giaculatoria:*

Mio caro e buon Gesù che per decreto
Della vostra infallibil volontà
M'avete fatta nascere nel ceto
Distinto della prima nobiltà,
Mentre poteva a un minim cenno vostro
Nascer plebea, un verme vile, un mostro .....

e chiede magnanimamente perdono al Signore per i suoi offensori.

Volendo poi accompagnar col fatt
Le parole onde avesser maggior pes,
E combinare con un po' d'eclatt
La mortificazion di chi m'ha offes,
E on esempi alle Dame da seguir
Nei contingenti prossimi avvenir,

Sorto a un tratt da la chiesa e a quei pezzenti
Rivolgendem in ton de confidenza,
Quanti siete, domando, buona gent?...
Siamo ventun, risponden, Eccellenza...
Caspita! Molti, replico... Vent'un?...
Non serve... Anselm, degh on quattrin per un.

Anche più leggiadra e perfetta, la *Nomina del cappellan*, già ricordata, morde insieme il mal vezzo delle dame di porre ogni loro affetto in una bestiuola, e la cupidigia e la goffaggine di certi pretonzoli mal istruiti e mal costumati. Saputosi che il posto di cappellano era vacante presso la marchesa Paola Travasa (il Porta aveva scritto *Cambiasa*, ma il nome fu mutato di poi per rispetto ad una ragguardevole casata

milanese che portava appunto e tuttavia porta quel nome), ecco una folla di postulanti empir le anticamere:

Gh'è i pret di fëud, el gh'è i Cors, gh'è i nost:
Par on vol de scorbatt che vaga al post.

Al romore che fanno

Boja la Lilla, boja la Marchesa,
Tutt e dò dessedaa del gran baccan,

e un cameriere con insolente burbanza grida loro:

Semm in piazza, per dincio, o in dove semm?
Sangua de dì, che discrezion l'è questa!
Alto là, citto, quij dun in fond, andemm!
Che la marchesa la gha tant de testa;
Hin mò anch grand e gross e un po' de quella,
Per Dio sacrato, el sarav temp d'avella.

L'intemerata ristabilisce il silenzio e il cameriere snocciola ai concorrenti la filatessa degli obblighi dell'ufficio desiderato: portar biglietti, giocare a tarocchi, menar la cagnetta a spasso e va dicendo; e come li vede attendere silenziosi a questa nuova sorta di programma, entra in una serie d'ammonimenti che sono una satira fierissima contro la mala creanza di molti pretazzuoli del tempo:

Del rest rid e fà el ciall, no contraddi,
No passà la stacchetta in tel rispond;
A tavola che s'è, lassass servì,
No fa l'ingord, no slongà i man sul tond,
No sbatt la bocca, no desgangheralla,
No mettess a descor denanz vojalla.

Tegnì giò i gambet, no fa pan mojin,
No rugass in ti dent cont i cortij,
No sugass el sudor cont el mantin,
Infin nissuna affatt di porcarij
Che hin tant fazil lor pret a lassà côrr
Come se 'l mond el fuss tutt sò de lôr.

E rinterzando gli argomenti raccomanda loro la pulizia e li lascia

Stremii, sbattuu, inlocchii come tappon,

finchè una gran scampanellata annuncia che la Marchesa sta per dare udienza:

El camarer allora el côr, el truscia,
E i pret fan *toilette* con la bauscia.

L'entrata dei sacerdoti nella sala disturba i sonni della cagnetta, che la Marchesa si teneva vicina sul canapè

Quattada giò cont un sciall nœv de Franza.

Essa salta giù trascinando per le terre lo scialle, e la scena che ne segue è con mirabile comicità e verità descritta nei versi più sopra riportati. Quando poi la Marchesa, ricomponendosi sul canapè,

In del lassass andà, cajn, cajn...
La sopressa col sedes la Lillin,

Allora due di quei sacerdoti facili al riso

Dan fœura tutt'a un bott in don scioppon
De rid inscì cilapp, inscì indecent,
Che la marchesa in fin stuffa e seccada
La dà fœura anca lée con sta filada:

E giù un'altra intemerata, durante la quale la cagnetta, scesa in terra di nuovo, s'arrampica lungo i miseri polpacci scarni di don Ventura, attratta dall'odore del salame che quegli aveva in tasca. Il povero pretonzolo, tutto trepido, lasciava fare e la Marchesa compiacendosi di quella simpatia,

Con tutt che la gavess a la presenza
Dun pret de maggior garbo e polizia,
Vada todos, premura per premura,
La decid el so vot per don Ventura.

Nè questa saporitissima tirata contro certa categoria di ecclesiastici è la sola che s'incontri fra le poesie di Carlo Porta, il quale del resto, cosa assai significativa, era non pure sincero e fervido credente, ma dèdito eziandio alle pratiche religiose. Nel *Miserere*, nella *Guerra di Pret*, nel *Viagg de fra Condutt*, nella *Messa nœuva* ed altrove i vizi del basso

clero sono beffeggiati con una straordinaria potenza di spirito comico, il quale è di tanto più buona lega e di tanto maggiore efficacia quanto scaturisce naturale e spontaneo dalla coscienza del poeta, che interpreta e significa la coscienza universale, e non è semplicemente l'espressione più o meno amara d'un giudizio personale e transitorio. E in ciò si distingue singolarmente la satira, diremo così, spontanea del Porta dalla satira riflessa dei nostri maggiori, Menzini e Rosa, Parini e Alfieri; più terribile e vittoriosa, quanto più appare serena e indifferente. Il Porta sembra anzi industriarsi di temperare l'amarezza della satira, di smussare la punta dell'ironia, rappresentando le cose con finezza e disinvoltura popolana; onde nella sua rappresentazione è vera schiettezza d'impressioni immediate e placida serenità d'umorismo. E l'umorismo suo è più formidabile d'ogni sarcasmo.

XI. — A questa qualità tutta interiore dell'ingegno felicissimo e dell'arte squisita di Carlo Porta conferisce e dà compimento e risalto perfetto un'altra dote esteriore, che diremo stilistica e idiomatica. Come gli uomini e le intime qualità loro si manifestano più sinceramente ne' modesti abiti quotidiani e casalinghi che non nella toga dell'uom publico o nella giornèa del letterato o nell'assisa del capitano, così, finchè la lingua letteraria sarà una lingua d'accatto e un abito riflesso del pensiero, non ci potrà essere espressione più vivace e significativa delle parlate popolari. Le quali, se sapute coltivare e adoperare, se non sono forzate ad entrare a forza nello stampo fattizio della lingua letteraria, conferiscono all'arte una freschezza incomparabile e nel rappresentare le scene della vita spicciola e popolare riescono insuperate. Questo strumento mobilissimo, tutto fibrille e muscoli e nervi come un organismo vivente, servì in modo mirabile al Porta nel si-

gnificare le mutevoli parvenze e movenze di quell'altro organismo vivo benchè corrotto, ch'era la società del tempo suo. Ma è mestieri affermare, a gran lode del poeta meneghino, ch'egli non guastò il suo dialetto come in qualche parte ha pur fatto il Meli. Vogliam dire che non lo contaminò di forme, di atteggiamenti, d'andamenti letterari, ma si fece uno scrupolo di studiarne l'indole e il colorito, di renderne tutta la vita interiore con quelle movenze, quelle sfumature, quelle delicatezze e pur con quelle volgarità e crudezze insieme che ne costituiscono i caratteri peculiari e la propria natura. Il Meli è un poeta vernacolo per la lingua che ha adoperata; ma per il pensiero e per lo stile non è altrimenti che un arcade rimatore italiano del secolo XVIII. Il Porta è milanese per la lingua, milanese per la materia, milanese per il pensiero, milanese per lo stile. Quest'aria di municipalismo che per un poeta letterario sarebbe difetto non piccolo, per il poeta dialettale è il maggiore dei pregi, giacchè il canto vernacolo ripudia per natura sua l'universalità, che è dote quasi essenziale dell'alta poesia letterata. Fiorito quando per opera del Maggi, del Balestrieri e d'altri molti le tradizioni della poesia vernacola erano in Milano vive e onorate, il Porta si formò un giusto concetto dello strumento che bisognava all'arte sua e del modo come egli doveva plasmarsi questo strumento e adoperarlo. Onde anche ne' primi suoi tentativi si vede scrupolosamente rispettato il proposito di tenersi immune da ogni mescolanza di forme e di frasi letterarie, conformando il pensiero alla nativa singolarità dell'espressione paesana. E benchè egli scrivesse nella lingua che fin dalla balia gli sonava in bocca, nondimeno non piccolo studio pose sempre nelle riposte proprietà di quella e ne fa fede egli stesso nelle sue poesie, affermando ch'egli andava la mattina a

. . . . . la scœura de lengua del Verzee

a far provvista

. . . . . de tucc i erudizion
Che i serv e i recatton
Dan de solit a gratis al poetta.

E dal *Verzee* e dall'uso quotidiano e dal proprio gusto e senso di poeta vero e grande Carlo Porta attinse la vivacità incomparabile d'una lingua nata e atteggiata insieme col pensiero ch'egli le fa esprimere, senza sforzo mai di rime, senza artifizio d'imagini, senza contorcimenti di costrutti innaturali, levigata, limpida, nitida, come la pelle d'un corpo umano fiorente di vita e di giovinezza. E di questa sapiente industria nello stemperare i nativi colori del patrio dialetto sulla sua tavolozza ebbe certo piena consapevolezza il Porta, se potè compendiare la sua arte poetica in questo bellissimo sonetto:

I parol d'un lenguagg, car sur Gorell,
Hin ona tavolozza de color,
Che pon fa el quader brutt, el pon fa bell,
Segond la maestria del pittor.

Senza idej, senza gust, senza un cervell
Che regola i paroll in del descor,
Tutt' i lenguagg del mond hin come quell
Che parla on sò umilissem servitor.

E sti idej, sto bon gust, già el savarà
Che no hin privativa di paes
Ma di coo che ghan flemma de studià.

Tant l'è vera che in bocca de ussuria
El bellissim lenguagg di sienes
L'è el lenguagg pu cojon che mai ghe sia.

XII. — Con siffatte idee e tendenze è naturale che il Porta, florito proprio in mezzo alla gran battaglia classico-romantica, prendesse partito fra gli avversari delle classicità a tutt'i costi, della tradizione, dell'autorità. Lo vedemmo pertanto schierato col gruppo del *Conciliatore* lanciare a Carlo Gherardini (Madamm Bibin) le sestine sul *Romanticismo*,

nelle quali riprende la tesi dei romantici contro i pregiudizi degli avversari e segnatamente contro le famose *unità*.

Appresso, dalle nozze del conte Gabriele Verri prese argomento ad una nuova tirata, che compose insieme con l'amico Tommaso Grossi contro il solito convenzionalismo arcadico-epitalamico de' classicisti. Finalmente ricorderemo i sonetti contro il Giordani *(Abaa Giavan)* il quale nella *Biblioteca Italiana* aveva censurata la publicazione della raccolta di poeti vernacoli milanesi, di cui s'è fatto cenno sul principio di questa lezione.

Non ostante l'interesse che possono aver destato quando uscirono, poco o punto importanti dal lato dell'arte sono i molti sonetti, quali vernacoli, quali in una parodia di toscano ostentatamente spropositato, contro lo Stoppani di Beroldingher e contro il Pezzi e, in generale, contro i campioni e i pregiudizi del classicismo. Piuttosto ci sembra notevole un tentativo di traduzione-parodia della commedia dantesca, dove hai certi giochi d'interpretazione umoristica e certe espressioni veramente ben trovate. Basti allegare il verso famoso

Pape Satan, pape Satan, aleppe,

Che il Porta, felicemente parodiando, rese con la nota tiritera fanciullesca:

Ara, bell'ara, descesa cornara.

XIII. — Ricca di belle tradizioni non meno che a Milano fu la poesia vernacola a Venezia, dove un certo esclusivismo nelle forme politiche e nei costumi doveva conferire, come conferì in effetto, all'uso letterario del dialetto locale. È noto che molti scrittori, anche del cinque e seicento, lasciarono lettere, cronache, trattati, orazioni in dialetto: venuto poi il Goldoni, il molle veneziano salì ai primi onori del teatro e piacque anche fuori della sua nativa regione.

Se non che, o che non abbia trovato un poeta che l'improntasse del suo genio, o che l'indole stessa del genio veneziano

ne restringesse l'espressione artistica a costumi ed abitudini tutto locali, il fatto è che il dialetto di Venezia, se ebbe moltissimi poeti, non ebbe però la fortuna del milanese e non trovò un Porta che l'innalzasse ai sommi fastigi dell'arte. Nessun popolo come il Veneziano ha facile l'osservazione arguta, la vena comica, la punta della satira, la nota del sentimento; nessuna letteratura dialettale ha forse tanta ricchezza d'epigrammi vivaci, di proverbi imaginosi, di frasi tenere ed affettuose, di strofette amorose. Nondimeno, in tanta copia di satirici, di lirici e melici, il dialetto veneziano non ha un suo grande, un suo proprio poeta. Forse gli nocque una certa sua garrula profusione di frasi che diluisce il concetto, smussa la punta della satira, stempera soverchiamente l'espressione del sentimento; forse a Venezia mancò il genio lirico; certo la poesia dialettale di Venezia diletta e piace, ma non esce fuori dalla mediocrità. Contemporanei al Porta furono su per giù *Francesco Gritti, Antonio Lamberti* e *Pietro Buratti,* i tre che salirono a maggior fama, ma non ebbero popolarità nè ammirazione lontano dalla laguna. Il Gritti fu arguto autore di apologhi e in qualche parte paragonabile al Meli; ma l'apologo, come s'è veduto, è in fondo un genere riflesso e letterario, che non sembra molto acconcio a sviluppare tutte le qualità naturalmente poetiche della parlata popolare. Il Lamberti, di cui il Cesarotti con lode eccessiva scriveva che « non teme il confronto de' poeti più celebri delle lingue nobili e vi fa sentire a suo grado Anacreonte, Petrarca e Lafontaine », il Lamberti lasciò più di qualche canzonetta che divenne popolare sulla laguna; ma son cose inani, senza vera contenenza lirica o satirica, e però senza importanza. Ricordiamo la più famosa fra le sue canzonette veneziane:

La biondina in gondoleta
L'altra sera g' ho menà:

Dal piacer la povareta
La s'ha in bota indormenzà.

La dormiva su sto brazzo;
Mi ogni tanto la svegiava,
Ma la barca che ninava
La tornava a indormenzar.

Gera in cielo mezza sconta
Fra le nuvole la luna,
Gera in calma la laguna,
Gera el vento bonazzà.

Una sola bavesela
Sventolava i so' caveli
E faceva che dai veli
Sconto el sen no fusse più.

Contemplando fisso fisso
Le fatezze del mio ben,
Quel viseto cussì slizzo
Quella boca e quel bel sen,

Me sentiva drento in peto
Una smania, un missiamento,
Una spezie de contento
Che no so come spiegar.....

In generale nella poesia vernacola veneziana si riscontrano i due capitali difetti che abbiamo trovati nel Meli. Anzitutto un andamento, uno sviluppo di concetti e di frasi che non recano sempre la propria impronta dello spirito popolare, ma sono, salvo l'espressione esteriore, meramente letterari. Secondamente i costrutti medesimi sono molto spesso letterariamente piegati alle esigenze metriche, contro l'indole propria del dialetto che ripugna ad ogni contorcimento. Il Lamberti stesso nella canzonetta *La Marina* ha sul principio quei due versi:

L'aurora compariva
El mondo a rallegrar,

e poi seguita:

Gera co' la biondina
El fresco a respirar;

Queste sono inversioni letterarie che il dialetto non comporta, e di altrettali la poesia vernacola veneziana ha gran dovizia.

Maggiore spontaneità e carattere più consentaneo alla forma preferita ha *Pietro Buratti*, il quale nelle frizzanti canzonette, un po' troppo libere e voluttuose spesso a dir vero, ha saputo rendere l'andamento della poesia popolare, tuttochè nell'espressione del sentimento e nell' arguzia satirica non abbia quell'efficacia che sola conserva immortale la poesia. Di *Jacopo Vincenzo Foscarini* si hanno canzoni e sonetti patriottici, a cui si può perdonare lo scarso valore poetico per la bontà dell'intenzione. Per ultimi i fasti della poesia vernacola veneziana registrano *Francesco dall'Ongaro* e *Camillo Nalin;* ma nè per i pregi della contenenza nè per quelli della forma niuno di questi sembra poter conservare un luogo segnalato nella storia dell'arte.

XIV. — La poesia vernacola patriottica ebbe il suo Tirteo nel piemontese *Angelo Brofferio*, al quale i moti del 31 e del 46 fruttarono gloriosa prigionia. Chi legga le sue canzoni non può vincere un senso di commozione in pensare ai casi che han tratto tanti màrtiri nelle prigioni, negli esilì ed al fermento magnanimo che agitava gli spiriti in quegli anni, e ai bènefici frutti che quegli entusiasmi, quegli ardimenti, quei canti portarono. Se non che la storia dell' arte, rigidamente imparziale, pur inchinandosi reverente al fervido patriotta, deve pronunziare libero giudizio sull'opera sua poetica; ond'essa non si perita di sfrondare in parte gli allori che, animato da patria carità, il publico consenso gli aveva consacrati. Qual che possa essere stata l'efficacia e la popolarità delle *Canzoni* del Brofferio, come opera d'arte esse hanno scarso valore. Il rendere l'impressione e il pensiero d'un determinato momento è per

la poesia una cagione di gran voga al suo primo apparire, quando sono presenti o recenti le circostanze che la occasionarono; ma è altresì una cagione invincibile del suo rapido offuscarsi. Il Brofferio fu fatto poeta più dalle circostanze che dalla natura: forse gli mancava la serenità per la quale il fantasma poetico si configura nel pensiero e nell'espressione con piena oggettività; gli mancava la spontaneità di vena che trova il motivo giusto conforme alla circostanza e al concetto; gli mancava infine la forza e l'originalità di creare e scolpire nella rozza materia dialettale l'imagine, il tipo, la scena che vivono immortali. Le tirate satirico-politiche hanno un valore non pure così circoscritto nel tempo e nello spazio, ma eziandio così personale, che l'impressione che oggi il lettore ne riceve, artisticamente parlando, è passeggiera e fredda anzichenò. I dolori dell'esilio e del carcere, le aspirazioni alla libertà, il disdegno della tirannia e del mal governo sono nelle canzoni del Brofferio espressi con sì scarsa accensione lirica, che chi non si trova avere agilità di pensiero da poter vivere e sentire la vita del poeta difficilmente ne riceve alcuna commozione. A questo difetto di forte poesia interiore s' aggiungano i difetti della forma, che non sono scarsi nè piccoli. Capitalissimo l'imitazione.

XV. — Contrariamente a quello che parrebbe dover essere trattandosi di poesia patriottica, il motivo è di rado originale nel Brofferio; e le più volte il modello è il Béranger. Anche se tratta tutt'altro argomento con tutt'altri concetti e tutt'altre parole, senti che dal Béranger egli ne prese la mossa, dal Béranger prese a prestito lo stampo in cui è gettata la sua canzone. Così del francese sono le varietà, spesso strane e non italiane, dei metri e dei ritornelli che ben hanno la loro ragion d'essere nell'incomparabile modello, ma nell'imitazione

riescono spesso aspri, grossolani, plebei, inarmonici, inestetici, inefficaci.

Così per esempio nelle *Litanie pei me mai:*

Ahi! ahi! ahi! ahi! ahi! ahi!
Per Dio, l'è giust, s'i crio!
Ahi! ahi! ahi! ahi! ahi! ahi!
O quanti o quanti mai!

e nella Canzone *Gioan ch'a rid e Gioan ch'a pioura:*

La stra dla vita o ch'a l'è cara!
Che bel giardin, che pra fiorì!
Ih! ih! ih! ih! ih!
Ih! ih! ih! ih!
La stra dla vita oh ch'a l'è amara!
Che busson d'ronze e 'd grattacù!
Uh! uh! uh! uh! uh!
Uh! uh! uh! uh!

Oltre ad esagerare e guastare il grazioso ritornello al Béranger, il Brofferio ne imita l'argomento e l'andamento e qualche volta lo parafrasa addirittura. Sarebbe opportuno mettere in sodo tutto quello ch'egli deve al francese e a qualche nostro, e poco gli avanzerebbe di suo, crediamo. Ma poichè qui non è il luogo acconcio a una compiuta disamina, teniamoci contenti ad accennare qualche punto. *Il Michlon d'contrà d'Po* procede e per la sostanza e per la forma dal *Monsieur Judas* del Béranger:

Tuti i dì a spass giù d'contrà d'Po
A va Michlon vers al mes bot;
Fertèlo ancheui e doman dcò,
Chiel a va sempre d'listess trot.
Ch'a fassa brut, ch'a fassa bel,
Chiel a l'è chiel, e sempre chiel.
Coul è n'omnon, coul è n'omnon
Coul è n'omnon ch'a l'è Michlon.

Ma con più vita e con più *verve,* come sempre, il francese:

Monsieur Judas est un drôle
Qui soutient avec chaleur

Qu'il n'a joué qu'un sol rôle
Et n'a pris qu'une couleur;
Nous qui detestons les gens
Tantôt rouges, tantôt blancs,
Parlons bas
Parlons bas,
Ici près j'ai vu Judas,
J'ai vu Judas, j'ai vu Judas.

Se non che qui non è che derivazione, diremo così, d'inspirazione; il Brofferio atteggia il suo tipo un po' diversamente e con qualche diversità conduce anche la canzone. In molti componimenti però il plagio è pieno, costante, manifesto. Guardate la mossa dei *Doui cont:*

Fra l'Almagna, fra la Franssa
Coust Piemont mal tapassià
A l'à doui grivoè dla ganssa
Per sostnì soa libertà.
Strepitous veule un servel?
Guardè lì sur cont Revel.
Veule un genio ch'a fa pour?
Guardè là sur cont Cavour.

e ricordate il *Mandement des vicaires généraux de Paris:*

Pour la carême écoutez
Ce mandement, nos chers frères,
Et les grandes vérités
Que débitent nos vicaires:
Si l'on rit de ce morceau,
C'est la faute de Rousseau;
Si l'on nous souffre en chaire,
C'est la faute de Voltaire.

Se poi qui sembra ancora incerta la derivazione, vediamo più innanzi. *La Gloria del Paradis* ha questo ritornello:

Che bel stè!
Giura papè!
Gloria tibi Domine!

e *Le Concordat du 1847:*

Gloria tibi Domine!
Que tout chantre
Boive à plein ventre;
Gloria tibi Domine
Le Concordat nous est donné.

Chè se a qualcuno paia ancor poco il plagio del ritornello, ecco qui *Soa Eccellenssa:*

L'istess dì che le mie nosse
Con Gigin j'eu celebrà,
N'Eccellenza d' coule grosse
D' visiteme a s'è degnà;
A mia foumna *sans façon*
A l'à offert soa protession:
Che favour! Che compiasenssa!
Che bontà d'un' Eccellenza!

Ma quest'*Eccellenssa* Brofferiana è figlia legittima di un'arguta canzonetta del Béranger, *Le Sénateur:*

Mon épouse fait ma gloire:
Rose a de si jolis yeux!
Je lui doi, l'on peut m'en croire,
Un ami bien précieux;
Le jour où j'obtins sa foi
Un sénateur vint chez moi!
Quel honneur!
Quel bonheur!
Ah! monsieur le sénateur
Je suis votre humble serviteur.

Non c'è bisogno, crediamo, di citare le altre strofe per accertare il plagio. Ne ricorderemo piuttosto un altro a proposito della *Nona:*

Pr' educhè soa pcita fia
A la scola dla virtù
A contava nona Cia
Soe prodesse d' gioventù.
Una volta andand a spass
Da le part d' san Benavass
Clementin m'ha dame ant l'eui...
E peui, Nona, e peui? e peui?;

la quale canzonetta è tolta di sana pianta e per il concetto e per l'andamento dalla vivace e curiosa *Ma grand mère* del Béranger:

Ma grand'mère, un soir à sa fête,
De vin pur ayant bu deux doigts,
Nous disait, en branlant la tête:
Que d'amoureux j'eus autrefois!
Combien je regrette
Mon bras si dodu,
Ma jambe bien faite
Et le temps perdu!

E se l'argomento non ci vietasse di continuare il confronto, le altre strofe mostrerebbero con vie maggiore evidenza la pedissequa imitazione. Della quale ciascuno può assai di leggieri far fede a sè stesso leggendo i due poeti e considerando come il nostro segua il francese non pure nel ritornello che contiene il concetto fondamentale della canzonetta, ma e nella mossa, nella trovata e nell'andamento generale dei componimenti. Così continuando per conto proprio il confronto ogni discreto lettore potrà capacitarsi che il *Sour baron* brofferiano è preso tale e quale dal *Marquis de Carabàs;* la *Mia anima* è una parafrasi della berangeriana *Mon ame;* il *Me vestì* è tagliato nella stoffa e sul modello francese del *Mon habit; El pover esilià* piemontese si lamenta con l'intonazione e quasi le parole stesse dell'*exilé* del poeta francese. Ma se del Béranger il Brofferio non ha la fantasia nè quella dote che i francesi chiamano appunto *spirito,* non ne ha neanche la lingua vivace e frizzante come i soggetti e le imagini, e non ne ha lo stile mobile, lucido, freschissimo. Ancora; il buon Brofferio è costretto di dare spesso atteggiamenti letterari al suo dialetto, il quale, appunto perchè aspretto e ruvido anzi che no, men che ogni altro può adattarsi a riceverli. Onde non v'è stonatura più grave di certi contorcimenti di frase

e di certe inversioni a cui il poeta per necessità metrica s'abbandona ogni tanto. I *regret d'un vej soldà* per esempio hanno questa strofa:

Del Piemont quand la pianura
A esultava d'libertà
Su la Bormida e la Stura
J'eu courù, j'eu trionfà;
A Montneuit, a Mondovì
J'eu vist l'Austria impallidì:
E dovraine vedde ancheui
Senssa mi batsse i me fieui?

Vi pare inversione consentita al vernacolo quel *Del Piemont quand la pianura*? Vi pare consentanea al pensiero e all'espressione popolare quell'imagine epico-tragica: *J'eu vist l'Austria impallidì*? Di siffatti iperbati, di siffatte imagini non trovi ombra nel Porta. Il Brofferio n'ha invece a josa:

Che i sovran la guerra as fasso
Quaich provincia pr' acquisté
(L'indoman).

J'ee d'Italia scrit el nom
A Madrid su j arch del Dom
(I regret d'un vei soldà)

Dle nassion fra le tempeste
Dal Danubi sangounà...
E del *knut* all'eloquenssa
I fasia la riverenssa
(L'impiegato).

Di vachè da l'assemblea
Mac jer seira desnicià
(Sour cavajer).

Nè mette conto moltiplicare gli esempi. Noteremo piuttosto che qualche volta il Brofferio ha tentato la nota sentimentale non senza qualche effetto, sebbene con iscarsa originalità; onde chiuderemo questo cenno di lui allegando la più popolare forse delle sue canzonette, la quale però del vernacolo non ha che la veste esteriore, raggirandosi tra pensieri e imagini

riflesse e artificiose oltre i termini consentiti alla melica d'amore anche nella lingua letteraria.

La barchetta.

Guarda che bianca luna,
Guarda che ciel seren;
Duna, mia cara, duna,
Ven, Carolina, ven.
Una tranquilla arietta,
Sent, a consoula 'l cheur:
Ven, ven su la barchetta
Dl' amour e del boneur.

I genii da le sponde
Al mar a fan la strà,
La terra, i vent e j'onde
Per noui a smio creà,
Nossgnur am lo permetta,
Me ciel a l'è to choeur:
A voga la barchetta
Dl' amour e del boneur.

A veulo amour ch'a sia
Na splua semnà dal vent:
Cred pà: l'è una busìa,
Vogouma alegrament.
Guarda coul'isoletta...
Andoumie, o me bel cheur?
A vira la barchetta
Dl' amour e del boneur.

L'ultima steila a svela
Che l'alba a veul spuntè,
Ma coul mai cambié vela
Comenssa a fè bajè;
Na pcita nuvoletta
A ven a turbè 'l cheur;
A bautia la barchetta
Dl' amour e del boneur.

L'orient smia pi nen candi,
El ciel pi nen azur;

I turbin a pio l'andi,
Lontan a l'è già scur;
As leva la maretta,
Un sent a roujè 'l cheur:
A dagna la barchetta
Dl'amour e del boneur.

Tempesta sout e dsoura,
Tron, losna, losna e tron,
El rem a va 'n maloura,
Bondì vela e timon:
A casca la fusetta,
A bat pi nen el cheur...
Bon viage a la barchetta
Dl'amour e del boneur.

Questa canzonetta termina in modo che non sembra molto naturale, nè rispondente al suo principio. Comincia con un quasi struggimento di sentimentalismo e finisce con la descrizione d'una tempesta e d'un naufragio di cui non si può capire nè la ragione estetica nè la ragion morale. Del resto il motivo della canzonetta è tutt'altro che originale. Nella simbolica d'amore, che fa le spese alla lirica erotica del secolo XVIII, la navigazione amorosa è un ritornello obbligato di cui abbiamo già veduti esempi del Frugoni, del Meli e del Lamberti. Ai quali se vorremo aggiungere il Guadagnoli *(La carafina routa)* e il Giusti *(Patriotism d' piassa castel, El Progressista)* avremo indigrosso la cerchia de' modelli che Brofferio ha più o meno fedelmente imitati.

XVI. — Ultima ricorderemo la poesia vernacola romanesca la quale ebbe valorosi cultori *Luigi Ferretti* (1784-1852) e *Giuseppe Gioachino Belli.* L'uno e l'altro si sono tenuti alla rappresentazione satirica della vita borghese e popolana, non senza dare qualche capatina nella politica. Lo spirito fine e argutamente caustico del popolano di Roma scoppietta nei

duemila sonetti nei quali il Belli dipinse con efficace parsimonia come in bei quadretti di genere, le scene moltiplici della vita Romana, nonchè i sentimenti vari e i vari stati e momenti di un popolo e di una società tormentati da un profondo malessere civile, guasti nel costume e nella coscienza. Ma di mezzo a questo marciume sorge la voce del poeta che riassume e significa la parte pur tuttavia sana di quella coscienza di popolo e bolla col ridicolo e con l'infamia ogni vizio e corruzione. E poichè siffatti vizi e siffatta corruzione avevano per prima causa il disordinato e tirannico governo pontificio, così può anche affermarsi che il poeta vernacolo abbia per parte sua conferito non poco a destare e fecondare quelle idee liberali, che sono venute via via sottominando il governo autocratico e poterono farlo cadere irremissibilmente al primo crollo. L'arte poetica del Belli fu riassunta ed esposta da lui stesso nelle parole che senz'altro stimiamo opportuno ricordare:

« Io ho deliberato » egli dice « di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma. In lei sta, certo, un tipo d'originalità; e la sua lingua, i suoi concetti, l'indole, il costume, gli usi, le pratiche, i lumi, le credenze, i pregiudizi, tuttociò insomma che la riguarda, ritiene un'impronta che assai per avventura si distingue da qualunque altro carattere di popolo..... Questo disegno così colorito, checchè ne sia del soggetto, non trova lavoro da confronto che lo abbia preceduto... Esporre le frasi del romano, quali dalla bocca del romano escono tuttodì, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversione di sintassi o troncamenti di licenza, eccetto quelli che il parlator romanesco usa egli stesso, insomma cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso, ecco il mio scopo... Il numero poetico e la rima debbono uscire come per accidente dall'accozzamento in apparenza

casuale di libere frasi e correnti parole non iscomposte, non corrette, nè modellate, nè acconciate con modo differente da quello che ci manda il testimonio delle orecchie, attalchè i versi gettati con somigliante artifizio non paiano quasi suscitare impressioni, ma risvegliare reminiscenze. E dove con tal corredo di colori nativi io giunga a dipingere la morale, la civile e la religiosa vita del nostro popolo di Roma, avrò, credo, offerto un quadro di genere non al tutto dispregevole da chi non guardi le cose attraverso la lente del pregiudizio ».

Con che naturalezza abbia egli saputo colorire il suo disegno meglio che da ogni nostro discorso apparisce dal seguente esempio:

Bbenefattore mio, che la Madonna
L'accompagni e lo scampi da ogni male,
Dia quarche ccosa a sta povera donna
Co' ttre fijji e 'l marito a lo spedale.

Me la dà? me la dà? ddica, eh? rrisponna:
Sbe crature so' ignude tal e cquale
Ch'el bambino la notte de Natale
Dormimo sott'a un banco a la Ritonna.

Anime sante! se movessi un cane
A ppietà! Armeno ce se movi lei,
Me facci prenne un bocconcin de pane.

Signore mio, ma pproprio me la merito
Sinnò, davero nu' lo seccherei...
Dio lo conzoli e jje ne renni merito.

Nè inferiore per verisimiglianza e spontaneità è il Ferretti, del quale ci piace riportare questa, come la chiama giustamente il Morandi, che dei due poeti fu amoroso e sagace editore, impareggiabile miniatura:

Propio all'urtimi!

Bon giorno, Nina. Oh mamma, mancomale!
— Come te senti, fija, stammatina?
Dimme... Sempre accusì. — Povera Nina!

Sempre lo stesso? — Sempre talecquale...
Poi guarirai — Macché, mamma, sto male
Nun passa più. Senti, viemme vicina:
Pijem' un po'... Che vòi? — La coroncina...
— Dove sta? — Ved' un po', drent' ar zinale...
L'hai trova? — Ècchela qui — Dammela; senti:
Quanno... mamma viè qua... quanno so' morta..
— Ma che discursi! — Eh, artri pochi momenti...
Tu tiella, mamma, e t'aricorderai
De Nina tua... — Sta' zitta... — Eh, me so' accorta
Ch' ho da morì... Ma no. — Be'... lo vedrai!

LEZIONE IV.

Alessandro Manzoni (1)

LE PRIME PROVE E GLI INNI SACRI.

I. Il culto del Manzoni. — II. Cenni intorno alla sua vita. — III. Indole dell'uomo. — IV. *Il Trionfo della libertà*. — V. Altre poesie giovanili. — Il Manzoni scudiero dei classici. — VI. I *versi* per l'Imbonati. — VII. L'*Urania*. — VIII. Gl'Inni Sacri — *La Risurrezione*. — IX. *Il nome di Maria*. — X. *Il Natale*. — XI. *La Passione*. — XII. *La Pentecoste*. — XIII. Indole della lirica sacra del Manzoni.

Ei si nomò: due secoli,
L'un contro l'altro armati,
Sommessi a lui si volsero,
Come aspettando il fato:
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor.

I. — Con quest'efficace strofa di Alessandro Manzoni ci piace preludere alla lezione nella quale non senza peritanza grande ci accingiamo a parlare di lui; perocchè, nel parere di molti,

(1) Per la ricca e minuta Bibliografia Manzoniana cfr. le nostre Tavole Stor. bibliog. della Lett. ital. (Torino, Loescher, 1889), pag. 156 e segg., e la Bibliografia Manzoniana di A. Vismara, Milano 1875. Sulla vita del M. in generale cfr. le opere del Cantù, dello Stoppani, di S. S. (Stefano Stampa, figliastro del poeta), del Prina, del De Gubernatis; per la lirica Manzoniana le cose più notevoli a consultare sono l'edizione delle *opere inedite* datane dal Bonghi e quel che ne scrissero il De Sanctis, il De Gubernatis, il Sauer, il Carducci, il Mestica, il Borgognoni, ecc.

a lui medesimo, quanto alla letteratura, si potrebbero appropriare quelle parole ch' egli disse dell' esiliato di Sant'Elena. E invero egli sorse tra la lotta ostinata onde le vecchie idee letterarie, politiche e sociali a mala pena contrastavano il campo alle nuove tendenze. Un'operosa rivoluzione, lungamente maturata, circuiva e batteva in breccia gli ultimi ridotti della tradizione, i cui superstiti campioni, come ad esempio il Monti, a volte sembravano cedere, come inconsapevoli, alla fiumana che li urtava e per poco non li travolgeva; a volte sembravano volersi raccogliere, come Cesare ferito, nel classico paludamento delle Muse, per morire decorosamente. Ma intanto crebbe l'opera e la fama del Manzoni e nel nome di lui sembrò quetarsi il lungo dissidio. Sembrò ch'egli avesse divinata la formula dell' arte nuova; sembrò ch'egli avesse riscaldate e ringiovanite d'una novella virtù di pensiero le membra raggricciate dell'invecchiata letteratura; sembrò insomma che, come il gran padre Alighieri, egli avesse dischiuso all' Italia una nuova corrente di poesia; e datole il sentimento che le mancava, lo stil nuovo che da un pezzo invano s' affaticava di cercare, la lingua che, scapestrando da secoli, pareva avere smarrita.

Fu pertanto, ancor più che un impero, una religione del Manzoni; e nel silenzio che veramente si fece intorno a lui, se una voce discordante fu messa da qualche ribelle, essa venne soffocata dall'universale riprovazione degli ortodossi.

Ora la religione del gran poeta ha smesso alquanto del primo fanatismo e s'è fatta culto un po' più ragionevole. E benchè non pensiamo sia per anche giunto il tempo che con serena e piena oggettività si possa sentenziare dell'opera sua; nondimeno, sbolliti i primi ciechi entusiasmi e calmate le audacie delle prime ribellioni, crediamo fermamente che la storia possa pur cominciare a stabilire i fondamenti di quel

giudizio imparziale che dovrà pronunciarne in avvenire. E poichè l'istituto nostro c'impone ora il malagevole ufficio di dover parlare per disteso del celebrato maestro, adempiremo il debito *sine ira et studio*, non d'altro solleciti che di quello che a noi sembra il vero.

II. — Il Manzoni nacque di famiglia ch'ebbe grande stato in Valsássina, non senza riputazione di prepotenza, se potè proverbialmente correre tra que' monti un distico così significativo come questo:

Cuzzi, Piòverna e Manzòn
Minga intenden de rezòn (1).

Da Barzio di Valsássina discesero i Manzoni a Lecco nel 1710, stabilendosi in un loro palazzo che si chiamava il Caleotto. Appresso ebbero dimora anche a Milano, e qui da Pietro e Giulia, figlia di Cesare Beccaria, nacque Alessandro addì 7 di marzo del 1785. A sei anni fu messo in collegio presso i Somaschi a Merate, donde cinque anni appresso, nel 1796, fu mandato a Lugano in un altro collegio di Somaschi; tra' quali ebbe maestro il padre Francesco Soave, rara eccezione tra i cattivi educatori di que' tempi e di que' luoghi, secondo ce ne lasciò testimonianza il Manzoni medesimo ne' versi ben chiari che si leggono nel carme in morte di Carlo Imbonati:

Nè ti dirò com'io, nudrito
In sozzo ovil di mercenario armento,
Gli aridi bronchi fastidendo e il pasto
De l'insipida stoppia, il viso torsi
Da la fetente mangiatoia, e franco
M'addussi al sorso de l'Ascrea fontana.
Come talor, discepolo di tale,
Cui mi saria vergogna esser maestro
Mi volsi a i prischi sommi...

(1) Cioè le famiglie *Cuzzi* e *Manzoni* e il torrente *Piòverna* non intendono ragione.

E forse la disciplina e l'istruzione del collegio gli sembrò peggiore di quel che in effetto non fosse, per la vivacità dell'indole e l'ardore onde anelava al libero e appassionato culto della poesia. Tanto è vero che lasciava anche i trastulli giovanili per leggere e fare dei versi, secondo afferma egli stesso nel sermone all'amico e condiscepolo suo Giambattista Pagani:

Me dalla palla spesso e dalle noci
Chiamava Euterpe al pollice percosso
Undici volte: nè giammai di verga
Mi rosseggiò la man, perchè di Flacco
Recitar non sapessi i vaghi scherzi
O le gare di Mopso o quel dolente
« Voi che ascoltate in rime sparse il suono ».

Nel 1799 passò a Milano nel Collegio *Longone*, detto allora dei Nobili, e quindi per qualche tempo a Pavia, senza però conseguirvi nessuna laurea. Appena uscito di collegio, s'era dato a vita anzi che no scioperata, e frequentava a Milano il ridotto della Scala, dove si tenevano giuochi di rischio. Una sera fu sorpreso dal Monti, che lo conosceva e stimava e gli disse: *se andate avanti così, bei versi che faremo in avvenire.* Il giovane ne fu scosso, e non giocò più. Notabile sovra tutto la fermezza alfieriana onde volle, per dell'altro ancora, frequentare que' luoghi, vincendo nobilmente la tentazione e sè stesso. Intanto la madre di lui viveva a Parigi nella dimestichezza di Carlo Imbonati, che morì nel 1805, lasciandola erede di un ragguardevole patrimonio di cui era parte quella villa di Brusuglio, che fu poi per tanti anni la gratissima dimora estiva del poeta. Con la salma dell'amico estinto, seppellita a Brusuglio stesso, era venuta in Italia anche la Giulia Beccaria, com'ella soleva firmarsi; ma fosse che la gente mormorasse de' fatti suoi oltre i termini della cortesia, o fosse per qualche altro motivo, il fatto è ch'ella se ne tornò sùbito a Parigi, sdegnata anzichenò, pigliando seco il ventenne Alessandro. Il quale, a dir vero, ancor giovanissimo avea dati indizi siffatti

dell' ingegno e delle attitudini sue, che non sembra gli fosse neanche mestieri di vivere in mezzo al gran mondo e alla molta cultura e al molto spirito della buona società parigina, perchè si sviluppassero vie meglio i germi latenti della fioritura ch'egli mostrava promettere. Comunque, anche questo vantaggio inestimabile ebbe il Manzoni. Giovane, ricco, a fianco di una donna colta, avvenente, e che portava, e portava solo, il più bel nome forse, e certamente il più allora famoso nome di Italia, fu accolto, desiderato, festeggiato nelle più elette conversazioni di Parigi, tra le quali gli piacque sovra tutto e gli giovò quella di Carlotta Condorcet vedova di Giorgio Cabanis, che raccoglieva dintorno a sè nella sua *Maisonette*, presso Parigi, il fior fiore dell'intelligenza e della dottrina. In questi ritrovi si legò l' amicizia fraterna del Manzoni col filologo Claudio Fauriel; quivi egli conobbe ed ammirò poeti che, come il Lebrun, conciliavano l'amor poetico della libertà con gli agi delle pensioni imperiali, e filosofi che, come il Volney, facevano col loro spirito tollerare l'ateismo, non ostante i pietisti ritorni del Concordato. Naturale che siffatta società rivelasse e dischiudesse al Manzoni un nuovo mondo intellettuale e morale; e mentre l'esempio dei poeti gli era sprone a raddoppiare d'ardore nello studio de' grandi scrittori e nel culto della poesia, la sottile filosofia leggermente volteriana e profondamente sensista dei dotti s'infiltrava nel suo pensiero e nell'animo suo, spegnendovi, o quasi, il lume della fede. Il quale forse già scoppiettava per reazione al rigorismo de' collegi dove era stato allevato, e poi vagellò per l'andazzo del tempo e per la consuetudine e l'influenza della madre, la quale bacchettona certo non era, quando se ne stava con l'Imbonati a Parigi e frequentava i salotti delle signore e de' filosofi di moda. In conclusione ne' primi anni della sua dimora in Francia il Manzoni bevve e professò lo scetticismo comune a quel tempo.

Il 17 marzo del 1807 perdette il padre, nè giunse da Parigi a Milano in tempo da poterlo vedere; onde subito diè volta, per ritornarvi indi a pochi mesi, nel settembre, a concludervi le sue nozze con *Enrichetta Blondel*, che fu a lui disposata il 6 febbraio del 1808 dal celebre latinista Giovan Gaspare Orelli, pastore evangelico, poichè l'Enrichetta era protestante. Il che è necessario notare perchè, condottasi la giovane coppia a Parigi, le persuasioni d'un prete genovese Eustachio Dégola condussero la sposa ad abiurare l'avita religione ed abbracciare il cattolicesimo, com'ella fece con assai solennità il 22 maggio del 1810. E qui occorre un caso singolare, almeno perchè non ce ne son note per indizi anteriori le circostanze. Il fatto è che o per l'influenza del Dégola e d'un abate Gregoire, già membro della Convenzione, o d'un conte Somis, ambasciatore piemontese, o, quel ch'è più probabile, per l'esempio e il novo fervor mistico della sposa, il fatto sta che anche il Manzoni abbandonò il suo scetticismo e tornò, credente convinto, nel grembo della Chiesa. Al nuovo stato dello spirito del Nostro non s'affaceva più la mobile e spregiudicata società parigina; eccolo dunque ancor nel 1810 tornarsene a Milano e stabilirvisi, raccogliendosi nella semplicità e riservatezza della vita domestica, la quale non lascia scorgere alla pubblica curiosità alcuna vicenda di notevoli avvenimenti. Nel 1833 perdette la prima moglie e nel '37 sposò in seconde nozze Teresa Borri, vedova Stampa. Nel '41 perdette la madre adorata e nel '34 aveva già perduta la figlia Giulia, maritata a Massimo d'Azeglio. Nè felice fu con gli altri figli, morti quasi tutti prima di lui ed argomento di qualche dispiacere domestico. Del rimanente la vita che il Manzoni condusse a Milano passò senza estrinseci avvenimenti, tutto dato com'egli era alle cure della famiglia, agli studi e alle conversazioni degli amici, de' quali *stuol numerato e casto* frequentava i suoi ri-

trovi serali. Nè più si dipartì da Milano che un paio di volte per recarsi a Parigi ed a Firenze, alternando il soggiorno della capitale lombarda con la villeggiatura estiva di Brusuglio o di Lesa sul Lago Maggiore. Quivi strinse calda amicizia col Rosmini, mentre a Milano ebbe fraterna consuetudine con Tommaso Grossi, che gli dimorò in casa per quindici anni e gli fu sempre come fratello. I casi che agitarono di tanto fermento la penisola italiana tra il '21 e il '60 non toccarono, quanto all'esterno almeno, la sua vita, e si può dire che due volte sole si manifestò con atti aperti il suo sentimento politico: la prima quando pubblicò nel 1848 l'inno che egli aveva composto per i moti del '21, e di cui più innanzi sarà tenuto discorso; la seconda, quando, accettata la dignità senatoria, nel '61 consacrò nel Parlamento subalpino col suo voto la dichiarazione di « Roma capitale d'Italia ». Del resto la riservatezza degli atti crebbe naturalmente con gli anni, di modo che tutto quel che per molti lustri si seppe di lui furono le visite che letterati, uomini illustri e principi gli facevano. Morì il 23 maggio del 1873, poche settimane dopo perduto Pietro, suo primogenito.

III. — Non è dubbio che la condizione e il carattere dell'uomo conferirono d'assai alla gloria presso che incontrastata del letterato e del poeta. Come, giovinetto, il nome e le grazie della madre, della quale non senza giovanile vanità fino a' maturi anni volle portare il cognome, gli aprirono a Parigi quelle conversazioni da cui tanto ornamento ed alimento attinse il suo spirito; così gli valsero poi a spargerne e sostenerne il credito amici per vari rispetti autorevoli e illustri, come Foscolo e Monti, Pagani e De Cristoforis, Monsignor Tosi e Rosmini, Grossi e Rossari, Goethe, Fauriel e Cousin, Borghi e Tommaseo, Cioni e Giusti, Bonghi e Cantù, a tacer

d'altri molti. Lasciamo che più d'uno tra questi collaborò quasi con lui col consiglio e con l'opera alla miglior perfezione dei suoi scritti, specie delle Tragedie e del Romanzo, come il Fauriel, il Grossi, il Rossari, il Cioni, il Borghi, il Giusti; ma è certo che l'animo naturalmente mite, schivo delle esterne appariscenze (1), inclinato ad abbondare nel complimento e nell'encomio che lusingano e seducono anche oltre l'intenzione (2); indulgente a' difetti ed errori altrui ed alieno, non pure dal censurarli, ma eziandio dal toccarli; solito a schermirsi, non

---

(1) Non accettò mai da scrittori dediche di libri, nè da principi onorificenze, salvo che da Vittorio Emanuele, con la pensione annua di 12000 lire che gli ristorò il patrimonio oberato.

(2) Così per esempio scriveva alla mediocre poetessa Diodata Saluzzo Roero, a proposito d'un suo oscurissimo poema:

« Disperando di potere, non dico degnamente, (chè questa era speranza da non concepire, non che da dimettere) ma in modo che, pare a me, venisse a parer comportabile, risponder con versi ai bellissimi, dei quali Ella s'è degnata farmi non solo parte, ma speciale e solenne dono; convien pure ch'io mi risolva a contestarle comunque l'umile mia riconoscenza per un tanto favore. E insieme con ciò, Ella non mi potrà disdire, ch'io tocchi un motto dell'ammirazione e del diletto da me provati in leggendo e in rileggendo la splendida ode, dove, al solito di Lei, sagaci e sapienti pensieri escono in forma d'immagini vive e varie e pellegrine. A Lei, certo, conveniva, a Lei competeva di farsi interprete della nuova poesia, o (a dir rozzamente ciò ch'Ella ha figurato con tanta felicità) del nuovo modo della poesia. Se non che s'è Ella trovata nella singolar condizione di passar sotto silenzio cosa appunto, che ad altri viene così naturalmente al pensiero in un tale argomento; voglio dire, la bella e nobile parte ch'Ella ha in questo nuovo modo, fin da quando, ancor quasi fanciulla, destava la meraviglia di Parini canuto ».

. . . « S'io dicessi che la mia assenza da Milano, le brighe inevitabili che tengono dietro al ritorno, altre piccole gite, dei troppo lunghi momenti di assoluta inabilità allo scrivere, furono tutte cagioni del così tardo adempiere, ch'io fo, un ufficio impostomi egualmente dall'ammirazione della mente e dalla riconoscenza del cuore, direi vero, ma non direi tutto. La cagione più forte e più continua fu la soggezione, che mi prese ogni volta che io volli farmi a parlarle dell'egregio suo poema; per vincere la quale,

senza qualche leggiera ostentazione di umiltà, dal pronunciare giudizi che non potessero sonare aperta lode o che potessero condurlo in pericolo d'entrare in qualche disputa (1); solito eziandio a respingere garbatamente, e non senza qualche affettazioncella di modestia, le lodi (2) che spesso gli venivano

---

non trovo finalmente miglior mezzo che il confessarla. Le varie impressioni di meraviglia e di diletto, che ha fatto in me ora il sublime, ora il patetico, ora l'inspirato, il profondo, il pellegrino, il nobile dell'Ipazia, son buone per me; ma da tali impressioni alle parole, che possono significarle in un modo più particolare, c'è, per me almeno, un immenso intervallo; lasciando anche stare la difficoltà speciale di trovar le parole degne di essere adoperate con Lei. Pensi adunque, illustre signora Contessa, che effetto abbiano dovuto produrre sull'animo mio quelle troppo cortesi espressioni, colle quali Ella dimostra degnarsi di aspettare da me un giudizio; da me pover uomo! . . . . . »

(1) Alla stessa Diodata Saluzzo scriveva l'ottobre del 1829:

« Ella dee . . . sapere, che io ho un'avversione estrema, come una specie « di terrore, all'esprimere giudizio su cose letterarie, massime in iscritto; « e, a ridurre in breve i motivi, quest'avversione nasce in un dall'incer- « tezza o, dirò meglio, dalla improbabilità di farlo bene e dalla difficoltà « di farlo comunque . . . » — E più innanzi: « Ora quando io ebbi in « mano il manoscritto delle *Novelle*, una curiosità ben naturale non mi « diè tempo di pensare, alla prima, che leggendolo io veniva, per la troppa « umiltà dell'autore, a trovarmi impegnato a far quello, che nè vorrei, nè « saprei. Lo apersi dunque senz'altra considerazione; ma, letta una parte « della prima novella, mi risovvenne delle troppo cortesi espressioni, colle « quali Ella aveva significato di voler che questa lettera dovesse essere « per me non un puro diletto, ma un mezzo per fare avvertenze. Chiusi « tosto il manoscritto, volendo, come credo d'averle detto nell'ultima mia, « godermi il diletto puro . . . »

(2) A' conoscenti che glie li lodavano chiamava *poveri* e *scarsi* e *imperfetti* i suoi lavori (lett. 22 marzo 1827 alla Roero e 13 maggio 1828 a Cesare Cantù); *corbelleria* il *5 Maggio* (cfr. lett. al Cantù, *Epist.*, vol. I, 466) e *filastrocca* i *Promessi Sposi* (Cfr. *Lettera predetta* e l'altra al D^re^ G. De Filippi 18 giugno 1827). Nondimeno gli amici chiedeva consiglieri e ausiliari a' suoi scritti, raccomandandosene caldamente e come di cosa momentosa al Fauriel e al Borghi, e adoperandovi addirittura l'officiosa sollecitudine del Grossi e del Rossari. Sul qual argomento non sarà inopportuno ricordare come fino a proposito del nome d'uno de'

fatte e le dedicazioni offerte, anche col proposito deliberato e la confessione aperta di voler cansare molestie (1); avvezzo

---

suoi *bravi* incalzasse il suo Grossi così: « Quanto al soprannome del Bravo bergamasco, sappi che non ti lascio 'requiare' fin che non ne hai trovato uno a mio talento. Nessuno dei proposti è buono. Ella s'ingegni. Voglio una parola indicante qualche qualità fisica notabile, che non sia però parola ingiuriosa; o una parola di giuramento, però decente; o un aggiunto di qualità morale ecc....

« Io ho dovuto inventarne due, e sono lo Sfregiato e il Tiradritto. Così s'inventano i soprannomi! ».

(1) Al professor Giuseppe Visconti di Lodi così scriveva, rifiutando una dedica:

« La gentile persona, che mi ha onorato d'una visita per annunziarmi una sua lettera, mi avrà anticipatamente giustificato appo Lei del sospetto di trascurato e di sconoscente, accertandola che questa non m'era stata ricapitata. Ora che la tengo, e insieme i nobili affettuosi versi, che le è piaciuto comunicarmi, mi affretto di renderle le più vive grazie per le replicate prove d'una così cortese e spontanea benevolenza, e di presentarle insieme le mie congratulazioni per l'Ode, e le mie condoglianze per la cagione di essa; su di che non mi allungherò davvantaggio per non insistere indiscretamente sull'argomento del suo dolore. — Quanto all'onore ch'Ella si degna propormi, oltre la buona ragione di non meritarlo, un'altra ancora m'impedisce di accettare, a profitto della mia vanità, codesta sua troppo cortese disposizione. Questo mestiere dello scrivere, per quanto uno procuri d'esercitarlo inoffensivamente, non lascia di attirar molti disgusti; ed io (scusi di grazia questo parlar di me stesso, a che mi costringe la troppa sua degnazione) io, cercando di passare alla meglio quelli che non posso cansare, cerco pure di cansare tutti quelli che posso. Ora Ella sa come le dimostrazioni d'onore provochino spesse volte lo sdegno addosso a chi ne è l'oggetto, e impegnino di quelli che forse altrimenti non vi avrebbero pensato, a deprimere, o in questo caso, a riporre a suo luogo ciò che altri ha voluto porre in un troppo apparente. Amo meglio di star nel mio cantuccio, che di esserci ricacciato. Mi permetta Ella dunque ch'io possa godere in pace questo prezioso, e non meritato, acquisto della sua benevolenza, e insieme coi sentimenti della mia gratitudine si compiaccia gradire l'espressione dell'alta stima, colla quale ho l'onore di rassegnarmele..... ».

Ed a Cesare Cantù: « È già troppa ricompensa a scarsi ed imperfetti lavori un così cortese e così onorevole contrassegno di benevolenza, quale

anche nelle conversazioni ad ascoltare in silenzio le dispute più che ad incalorirvisi con la vivacità e fermezza che a molti suol accattare polemiche (1), disgusti e nemici; credente

io ricevo da Lei; ma fin qui l'eccesso non fa altro che accrescere la mia riconoscenza: una pubblica dimostrazione potrebbe attirare a Lei la taccia di soverchia indulgenza, e a me quella di cieca presunzione. Piacciale dunque deporre, con quell'amico animo con che l'ha concepito, il troppo degnevole pensiero; e mi permetta ch'io possa godere, col cuore quieto e senza arrossire, il piacere che vivamente desidero, di leggere la novella ch'Ella promette. Dal comune amico Grossi io sapeva già che la bontà va in lei del pari coll'ingegno: quindi la sua conoscenza, ch'Ella gentilmente mi offre, sarà non solo un onore, ma un vero piacere, anche per un solitario impacciato quale io sono.

Gradisca intanto di nuovo l'espressione della mia viva riconoscenza, e insieme l'attestato dell'alta stima, colla quale ho l'onore di rassegnarmele ».

(1) Come fosse studioso non pure di evitare egli stesso ogni occasione a polemiche ma di ignorare o sconsigliare persino le altrui, in quanto comecchessia lo riguardassero, appare da due sue lettere. Nell'una, diretta a un giovine Fratti di Reggio, che si proponeva di ribattere le censure fatte dal Salvagnoli-Marchetti agli *Inni sacri*, ne lo dissuade così:

« A Lei sì, che recherà meraviglia il vedere ch'io mi sottragga dal soddisfare, in così leggier cosa, ad un desiderio, mosso da così cortese e degnevole intenzione. Ma si compiaccia di udir la mia ragione, e voglia accettarla, in grazia, se non altro, della forza invincibile, che essa fa sopra di me. Egli è in me antico proposito, e antica consuetudine, lo star fuori affatto da ogni disputa di letteratura italiana, per mite e urbana che possa essere; e non solo starne fuori, ma ignorarle, per quanto dipende da me. Ora, il fare ciò che Ella così gentilmente mi chiede, sarebbe un prender parte in una di tali dispute, e in una che ha per soggetto i miei poveri sgorbi; il che aggiunge una specie particolare di ripugnanza a quella, che proverei in ogni altro caso di simil genere. Si contenti adunque che io non dica nulla sul passo dov'Ella incontra difficoltà, e che, del rimanente, non porta il prezzo ch'Ella se ne occupi, appunto perchè v'incontra difficoltà; giacchè le parole hanno a dire da sè, a prima giunta, quel che voglion dire; e quelle, che hanno bisogno d'interpretazione, non la meritano. E non vorrei riuscirle troppo ardito; ma la bontà ch'Ella s'è degnata mostrarmi, e il privilegio dell'età mi dànno animo ad avanzarle una mia preghiera: ch'Ella metta da banda il lavoro, che una soverchia indulgenza Le ha fatto intraprendere. Per quanto poco del suo tempo e del suo ingegno Ella v'avesse a impiegare, sarebbe pur tempo ed ingegno

fervido e aperto quando lo spirito cattolico, dopo il turbine della rivoluzione, si ravvivò nelle coscienze; autore d'inni e

---

da potersi impiegar troppo meglio. Veda, di grazia, che luogo tenga ormai la poesia nelle cose di questo mondo; che luogo tengano nella poesia i miei versicciuoli; quanto importi che essi sieno pessimi, o tollerabili; se questo valga una quistione. E veda insieme, come tali quistioni sieno necessariamente, e per una ragione medesima, tanto più difficili, quanto son meno importanti; tanto più infruttuose, quanto più son numerose e frequenti.....».

Nell'altra, cosa ancor più curiosa, confessa al letterato trivigiano Giuseppe Bianchetti di non aver voluto leggere un suo discorso sul *romanso storico:*

«Fra i due partiti, di parerle sconoscente, o strano, mi attengo senza esitazione all'ultimo: amo meglio, cioè, dirle cose dell'altro mondo, che lasciar senza risposta la cortesissima sua lettera. Le dirò dunque che, sebbene ciò ch'io ho letto del suo mi debba dare e mi dia un vivissimo desiderio di leggere tutto ciò che è scritto da Lei, pure non ho letto nè son per leggere, l'articolo intorno ai romanzi storici, del quale Ella si è compiaciuta di spedirmi gentilmente una copia: e questo per un mio proposito di non legger nulla, che risguardi controversie della letteratura itataliana. E veggo bene di che diletto, e di che istruzione io mi privi in questo caso; come so, almeno in parte, quanto in generale, si possa dire della sciocchezza e della stortura di un tal proposito d'ignoranza volontaria, in chi pur dàssi a far questo mestiere dello schicchera-fogli; ma non per questo me ne posso rimovere.

Sulla materia de' romanzi storici io aveva cominciato, ancor io, a spiegare alcune mie opinioni; le quali, quanto possano riscontrarsi con altre opinioni italiane, o andarne lontano, io non ne ho alcun lume, per cagione del proposito d'ignoranza, che le ho confessato. Ora quel lavoro è intermesso, parte per altre occupazioni, parte per poca salute; e non so quando, nè se potrò ripigliarlo. Ad ogni modo, quando mai dovesse ricevere il suo tal qual compimento, e venir pubblicato, nessun, certo, dee meno di me aver faccia di pretender lettori, e richiedere giùdici. Le dirò dunque soltanto, che avrei per giusto, ma pur doloroso, castigo il non esser letto, e raddrizzato da Lei.

Mi vergogno di averle tanto e così parlato di me; ma l'argomento era obbligato; queste miserie io doveva dirle, o tacere; e, come mi giova ripeterle, il peggio per me, in questo caso, era il chiudermi in cuore il sentimento della mia viva ed umile riconoscenza, e il trasandare l'occasione di esprimerle la distintissima ed intima estimazione, colla quale ho l'onore di rassegnarmele.....».

di cori patriottici, quando la scintilla della patria carità divampava nei petti; è pur forza riconoscere che la prudenza, la longanimità, il riserbo, persino l'opportuno entusiasmo (intendiamo opportunità estrinseca del fatto, non dell'intenzione) e tutte insomma le qualità e condizioni dell' uomo furono un assai potente alleato alla fama dello scrittore, meglio assai di quello che per tale rispetto non intervenisse ad altri grandi, anche del tempo suo, quali il Monti, il Foscolo, il Leopardi, assai meno favoriti dalla natura e dalla fortuna circa i mezzi di potere e l'arte di saper viver bene.

IV. — Ma poichè noi facciamo la storia dell'arte e non quella dell' artista, affrettiamoci a quella parte che meglio s'attiene al proposito nostro. — Come s'è veduto da' suoi versi stessi, fin da' primi anni il Manzoni lasciava i giochi della palla e delle noci per raccogliersi nella quiete dello studio a leggere i poeti ed a comporre dei versi. E invero della sua precocità e del suo amore alla poesia abbiamo documento fin dall'anno 1800, decimoquinto dell'età sua, che si cimentò al poemetto montiano, tutto imagini allegoriche, tutto entusiasmi civili e concetti morali. Messo in luce da pochi anni perchè rifiutato dall'Autore (1) il *Trionfo della Libertà*, diviso in quattro brevi canti in terza rima, è un imparaticcio messo insieme di concetti, di atteggiamenti e di frasi tolti alla Bassvilliana e alla Mascheroniana, dalle cui recenti pubblicazioni forse fu inspirato. Il frasario è ancor quello un po' accademico e convenzionale che il Monti desumeva dai classici, come le *pigre brine*, *del veder l'acume*, la *terribil ugna*, la *fatal bipenne*, gli *abeti secati*, le *selve canute* e via dicendo. Come

(1) Il *Trionfo della Libertà*, Milano, Sonzogno, 1882. Cfr. anche *Opere inedite e rare* di A. M. pubblicate per cura di Pietro Brambilla da *Ruggero Bonghi*, Milano, Rechiedei, 1883. Vol. I.

le frasi, anche i versi del Monti e le imagini trovi frequentemente, insieme con qualche reminiscenza dantesca e petrarchesca. Così ricorda il Monti la terzina:

Due bandiere scotean de l'aure i vanni:
Su l'una scritto sta: Pace a le genti:
Su l'altra si leggea: Guerra ai tiranni,
(Canto I).

e già prima, raffazzonato sur un simile del Monti, s'incontra il verso:

Il furente di Patmo Evangelista;

e più innanzi:

E con la destra alto sospende e libra
L'intatta inesorabile bilancia
Ove merto e virtù si pesa e libra.

e ancora:

— Quindi s'udian rumor cupi e profondi,
Un franger di corone e di catene,
Un fremer di tiranni moribondi;
— Impugnando un flagel d'anfesibene
La tirannia giacevasi da canto
E si graffiava le villose gene. —

E ancora:

. . . . . al vecchio sacerdote
Alla canna scappato e a le paludi.

Più innanzi finalmente, con mossa tolta alla Mascheroniana, domanda:

A me corse gridando: anima viva,
Che qua se' giunta, u' solo par virtute,
E per amor di libertà s'arriva,
Italia mia che fa? Di sue ferite
È sana alfine? È in libertate? È in calma?
O guerra ancor la strazia o servitute?

Nè meno infrequenti gli emistichi o i versi danteschi:

Alteramente la sogguarda e passa
(Canto I.)

Fè la vendetta del superbo strupo
(Canto II.)

Tu mi donasti
Queste misere membra e tu le togli
(Ibid.)

Che i già protesi invan nervi rodea
(Ibid.)

Turba di lupi mansueti in mostra
Che de la spoglia de l'agnel s'ammanta.
(Ibid.)

Ma benchè negli abiti fantastici e in tutto l'andamento il poemetto non sia che un debole ricalco dei due summentovati del Monti, nondimeno è notevole questo tentativo del Manzoni quindicenne, per un cotal ardimento nel concepire e una cotal baldanza e sicurezza nell'esprimere e nel verseggiare, onde si palesa di già un'attitudine non comune alla difficile arte. Chè il suono e l'onda del verso, derivati per triplice sorgente dallo studio di Virgilio, di Dante e del Monti, sono qui certamente superiori a quanto la più pretensionosa espettazione potrebbe chiedere a quell'età. E per altri rispetti ancora è degno di nota quest'acerbo frutto di tanto ingegno. Primieramente perchè nella pedissequa imitazione de' modelli allora più celebrati non si manifesta per anche il sentore di quei principii d'arte, a cui il Manzoni informerà poi le sue opere maggiori. Secondariamente, tra per l'esempio del Monti che allora allora nella Mascheroniana aveva scritti versi roventi contro la Curia Romana, tra per que' germi di volterianismo i quali, comecchessia, già fiorivano nello spirito del nostro, egli ha parole non men veementi di quelle del Monti contro

al vecchio sacerdote
Alla canna scappato e alle paludi,
Che infallibil divino a le devote
Genti s'infinse, che a la putta astuta,
Prestaro omaggio e le fornir la dote,
E nel roman bordello prostituta,
Vile, superba, sozza e scellerata
Al maggior offerente era venduta.

Intemperanze che l'autore non si diede neanche pensiero di attenuare, tenendosi contento a dichiarare in nota che *qui e dovunque parla degli abusi* e che *non si toccan principii di sorte alcuna*. È naturale pertanto che, non solamente perchè meglio maturato all'arte e divenuto prudente e longànime, ma specie perchè convertito sinceramente alla fede e sottrattosi all'imitazione e al gusto della poesia classicheggiante, ripudiasse di poi questo componimento che doveva parergli un'offesa all'arte ed alla religione. I versi ripudiò veramente dapprima, non i sentimenti; d'aver nutrito i quali in sì giovine età egli anzi si compiacque, allorchè aggiunse al manoscritto del suo poemetto questa nota: « Questi versi scriveva « io Alessandro Manzoni nell'anno quindicesimo dell'età mia, « non senza compiacenza e presunzione di nome di Poeta, i « quali ora con miglior consiglio e forse con più fino occhio « leggendo, rifiuto; ma veggendo non menzogna, non laude « vile, non cosa di me indegna esservi alcuna, i sentimenti « riconosco per miei; i primi come follia di giovanile ingegno, « i secondi come dote di puro e virile animo » (1). La nota è senza data; nondimeno lo stile ci manifesta chiarissimamente che essa non appartiene alla virilità del poeta, ma è indubbiamente anteriore alla sua conversione.

V. — D'un paio d'anni di poi, cioè del 1802, è il sonetto a Francesco Lomonaco, esule dalla Basilicata e autore di certe *Vite di eccellenti italiani* publicate appunto quell'anno. Fra queste *Vite* l'autore narrava anche quella di Dante, e il giovane Manzoni da ciò trasse argomento al suo sonetto, in cui evidenti sono l'andamento e il colorito tra alfieriano e foscoliano:

(1) Cfr. la copia autografata in *Op. ined. e rar.* di A. M. Vol. I., pag. 30.

Come il divo Alighier l'ingrata Flora
Errar fea per civil rabbia sanguigna,
Pel suol, cui liberal natura infiora,
Ove spesso il buon nasce, e rado alligna,

Esule egregio narri, e Tu pur ora
Duro esempio ne dai, Tu, cui maligna
Sorte sospinse, e tiene incerto ancora
In questa di gentili alme madrigna.

Tal premii, Italia, i tuoi migliori, e poi
Che pro se piangi, e 'l cener freddo adori,
E al nome voto onor divini fai?

Sì da' barbari oppressa opprimi i tuoi,
E ognor tuoi danni e tue colpe deplori,
Pentita sempre, e non cangiata mai. —

Si vede che il giovinetto ingegnoso insieme con le bellezze dei classici gustava e cercava d'assimilarsi quanto di meglio fioriva in poesia dattorno a lui e, come già le cantiche del Monti, anche i sonetti magistrali del Foscolo, allora recenti, avevano fatto non fuggitiva impressione sul suo intelletto. Il quale ad una con l'arte venne intanto con assai rapidità maturando, sicchè ancora il 15 settembre dell'anno appresso (1803) il giovine poeta mandava al Monti, per forma d'invito, un suo idillio, *Adda*, del quale il cantore del Bassville, già all'apogeo della celebrità, così riscrivevagli: « I versi che mi hai mandati sono « belli. Io li trovo respiranti quel molle *atque facetum* virgi- « liano che a pochi dettano *gaudentes rure camoenae*. Rileg- « gendoli appena scontro qualche parola che, volendo essere « stitico, muterei, ed è probabile che non sarebbe che in peggio. « Dopo tutto, sempre più mi confermo che in breve, seguitando « di questo passo, tu sarai grande in questa carriera ..... » Nell'*Adda* invero il Monti poteva respirare quell'aura ancor pura di classicità, che corrispondeva così perfettamente al suo genio poetico e che gli aveva fornito e gli forniva tuttavia i più favoriti espedienti ed atteggiamenti dell'arte sua.

La personificazione del fiume che

Diva di fonte umil, non d'altro ricca
Che di pura onda e di minuto gregge,

invita il Monti

nato alle grandi
De l'Eridano sponde;

e che modestamente non vanta *pompa d'infinito flutto o di abitati pin* e imperioso *non innalza il corno;* la rappresentazione dei *Satiri* che scendono dai monti Oròbii a

Temprar nel fresco mio la siria fiamma;

il ricordo glorioso d'*Arelusa, Achelòo* ed *Ippocrene,* e i nomi di Virgilio e del Guarini e poi quello del Monti stesso risonanti lungo la sponda del *re de' fiumi;* l'invocazione del *vocal colle eupilino* a cui

Ride Bacco vermiglio e Cerer bionda,

e l'icàstica del Parini che sulle rive abduane veniva

trattando con la man secura
Il plettro di Venosa e il suo flagello,

con quella sparsa rifioritura mitologica di Febo, delle Muse, d'Euterpe, d'Èrato, di Vertunno e delle Ninfe, rispondono così bene ai motivi poetici preferiti dal Monti e al suo modo di rappresentare e colorire i pensieri e le imagini, che a noi non può far meraviglia la schietta lode del maestro, che per i suoi sentieri vedeva così sinceramente avviato il discepolo. Il quale, facendo le sue prime armi, nella scelta dei soggetti e, più, delle forme mostrava quell'incertezza, quella, a così dire, inquieta mobilità, ch'è propria dei forti ingegni che non hanno per anche trovata la loro via. Così, dopo il fantastico allegorico dantesco e montiano della cantica sul *Trionfo della Libertà,* lo vediamo affettare, con sincerità di giovanile baldanza, il fiero e sentenzioso civismo dell'Alfieri e del Foscolo, per ritornare

poi col Monti a rimaneggiare il classico idillio mitologico-campestre. Notabile anche l'adattamento dei metri: con Dante, e col Monti della Bassvilliana e della Mascheroniana, rima le terzine; coll'Alfieri e col Foscolo sonetteggia: nell'idillio tenta le morbide e leggiadre volute del verso sciolto, di cui dal Mascheroni, dal Monti, dal Foscolo stesso aveva pur recenti modelli.

Nel 1804 il Manzoni è a Venezia, e di là scrive al suo Giambattista Pagani a Pavia chiedendogli un giudizio su di un suo *Sermonaccio*. Anche il Foscolo in quel torno martellava incontentabile i frammenti de' suoi sermoni; non vogliam dire che l'uno sapesse dell'altro e l'imitasse. A Venezia erano recenti le tradizioni del Gozzi; a Milano quelle del Parini e, in un periodo di transizione com'era quello, rispetto a tutte le forme della vita civile e a tutte le manifestazioni del pensiero, non può far meraviglia che i nobili spiriti s'atteggiassero al severo moraleggiare e alla mordace puntura del sermone classico. Ne' *Sermoni* del Nostro è però mutato il motivo esteriore, non punto la contenenza etica, nè le qualità dello stile. Il poeta scorrazza ancora volentieri per i campi mietuti della mitologia e degli imparaticci classici, e ancor nel *Panegirico a Trimalcione*, che il Bonghi stima il primo, in ordine di tempo, dei sermoni manzoniani, vedi invocata l'*immortal Camena*, e ricordati Giove, Saturno, Marte, Apollo, Pluto, Proteo, il *facondo Cillènio*, la *triplice torre d'Acrìsio*, il *Giapèzio loto*, il *prìsco ovo di Leda*, il *raptor d'Europa* e la

. . . . . gran madre degli Dei, Tellùre.

Quanto al pensiero, questo sermone è oscuretto anzi che no e mal commesso d'imagini tutt'altro che nuove e vivaci, in quell'artificioso viluppo di concetti e personificazioni mitiche. Solo osservabile è una tirata satirica contro i frati, la quale più maturo d'anni il Manzoni dovè certamente, ne' mutati pensieri, condannare come peggio che irriverente. Ma qui il bal-

danzoso giovinotto s'accorda con sè stesso, focoso autore del *Trionfo della libertà*, quando accenna

l'infinito
Favor di Pluto, e i greggi, e i lati campi
Che apprestavano un tempo al cocollato
Figliuol di Benedetto e di Bernardo
Gli squisiti digiuni . . . . . .

Nel sermone secondo, gli stessi mezzi e gli stessi concetti; ed è cosa singolare la persistente satira de' frati, tanto più ch'è tirata in mezzo con una cotale ostentazione per forma d'imagine e non è punto necessaria allo sviluppo del pensiero. Infatti a significare una *lunga corda* piglia questo giro:

. . . . . con tanta fune
Quanta al più pingue figlio di Francesco
Cinger potria l'incastigato addome.

Migliore nella forma e nella sostanza, e più importante d'assai a manifestare l'animo e la mente del poeta quando scriveva (1804), è il sermone terzo a *Giovan Battista Pagani*. Di qui sappiamo che il giovinotto diciannovenne

. . . . . a purgar quei due morbi, ira ed amore,
O la smania d'onor

si giovava *dell'erbe dell'orto epicureo*. Proprio i sentimenti ed i modi del Foscolo! Il quale anch'egli con abitudini epicuree cercava temperare l'ambascia onde ira, amore e furor di gloria gli tempestavano in cuore. E col furor della gloria la febbre dei versi, come appunto il Manzoni, che diceva di sè stesso:

Ma misurar parole, e i miei pensieri
Chiuder con certo piè, questa è la febbre
Di cui virtù di farmaco o di voto
Non ho speranza che sanar mi possa.

Tale si professava il Manzoni giovinetto, nè allora sarebbe stato facile prognosticare in lui lo spirito mitissimo, serenissimo,

riservatissimo, sempre uguale a sè stesso, che conservò e mostrò poi per quasi altri settanta anni di vita. Ma se non i costumi dell'uomo, certo in questo sermone si palesavano già i concetti del letterato. E invero egli fa presentire il gran trionfatore della retorica e dell'academia, quando con ironica beffa ricorda come a lui

tremante il precettor severo
Segnava l'arte onde in parole molte
Poco senso si chiuda; ed io, vestita
La gonna di Veturia al figlio irato
Persuadea coi gonfi sillogismi
Che posto il ferro parricida, amico
E umìl tornasse, e ripentito, a Roma.

Ed è bello vedere come il futuro poeta dei *Promessi Sposi* e delle umanissime strofe degli *Inni*, non ostante le pastoie della scuola, che tuttavia gl'implicavano l'ingegno non ancor vittoriosamente ribelle, già ponesse il sentimento della realtà umana e sociale come fondamental principio dell'arte sua:

Or ti dirò perchè piuttosto io scelga
Notar la plebe con sermon pedestre,
Che far soggetto ai numeri sonanti
Opre antiche d'eroi. Fatti e costumi
Altri da quei ch'io veggio a me ritrosa
Nega esprimer Talia . . . . .

I quali versi hanno, al nostro parere, un'importanza grandissima per la storia dell'idea letteraria del tempo. Oh, coloro che s'ostinano a riferir tutta alla signora di Stäel ed al Sismondi la diffusione delle idee romantiche in Italia, osservino qui evidente la riprova di ciò che s'è dimostrato nella prima lezione di questo volume. Ecco qui un giovinotto, educatosi alla scuola del Beccaria e dei Verri, annunziare ancor nel 1804 i canoni essenziali del romanticismo, cioè: rappresentare il vero della vita del popolo *(notar la plebe)* con forme naturali e semplici *(sermon pedestre)*; fuggire gli argomenti troppo remoti da

noi *(opre d'antichi eroi)* trattati con la gonfiezza della vecchia retorica *(numeri sonanti)*; studiare e descrivere fatti e costumi presenti o vicini *(quel ch'io veggio)*. Questo è il proprio fondamento della dottrina romantica italiana, già implicitamente stabilita, come vedemmo, dal Conti, dal Beccaria e da altri nostri, ed ora francamente compendiata da questo giovine quadrilustre, nove anni prima che la signora di Stäel publicasse l'*Alemagna*, cinque anni prima che il Pindemonte ammonisse anch'egli:

antica l'arte
Onde vibri il tuo stral, ma non antico
Sia l'oggetto in cui miri . . . . ,

e dodici anni prima che Crisostomo-Berchet mettesse il campo a romore con la sua famosa *lettera semiseria*. È ella desiderabile una prova più lampante che l'evoluzione delle idee romantiche, contrariamente a quello che s'è sempre ripetuto sin qui, è proceduta da noi nel modo che qui addietro abbiamo dimostrato?

Se non che la mente del Manzoni, costretta e combattuta dalla tradizione dominante, non poteva ancor rivendicare pienamente la propria originalità. Coltivava e fecondava il germe d'un'arte nuova, cui troppi impedimenti non lasciavano sbocciare: sentiva ed affermava anche sè stessa; ma non era ancora capace di manifestarsi, nonchè imporsi. Così si spiega come, non ostante le idee ardite che il Manzoni venne significando in quel suo terzo sermone, ricadde poi nell'incerta e varia imitazione dei nostri classici. Vedete il *Frammento di un'ode alle Muse:*

Nove fanciulle d'immortal bellezza,
Vergini tutte e d'un sol padre nate,
Di diversa vaghezza
M'han preso il cor, che fra lor dubbio stassi,
Nè sa qual segua o lassi;
Chè varia è in lor, non disegual, beltate.
Io, chiamato, le seguo e con lor vivo,
Di lor sol penso ed ho tutt'altro a schivo.

Qui il poeta s'è ricordato senza dubbio alcuno della canzone di Dante:

Tre donne intorno al cor mi son venute,

dalla quale toglie non pure la mossa generale ma e il fondamento dell'invenzione e più concetti e imagini e passaggi secondari. Invece nell'*Ode*, che nel primo volume delle *Opere inedite o rare*, publicate dal Bonghi, tien dietro al frammento sopra menzionato (e forse gli è anteriore, e certamente deve essere anteriore ai versi in morte dell'Imbonati) si fa palese più che mai la stretta imitazione del Parini nel *Messaggio* e *nel Pericolo*, e del Foscolo nell'*Amica risanata*, di cui può quasi dirsi che riproduca il metro con piccola variazione.

L'ode s'apre con una similitudine che ricorda il principio di quella del Foscolo:

Qual su le Cinzie cime
Alta sovrasta alle minori Oreadi
Col volto, e col sublime
D'auree freccie sonante omero, Delia:
E appar movendo per la sacra riva
Veracemente Diva:

E tutta foscoliana è certo la classica rifioritura di questi due ultimi versi. La terza strofa:

Da gl'innocenti sguardi
Che ancor lor possa e gli altrui danni ignorano,
Escono accesi dardi
Non certi men, nè di più leve incendio...

deriva direttamente dalla strofetta del Parini *(Messaggio)*:

Nè il guardo che dissimula
Quanto in altrui prevale,
E volto poi con subito
Impeto i cori assale
Qual Parto sagittario,
Che più certi, fuggendo, i colpi ottien.

mentre i due ultimi e poco felici versi della strofe stessa:

Se dal fronte scendendo il crine avaro
Dolce fa lor riparo,

rendono pur qualche somiglianza al bel distico foscoliano:

La chioma al roseo braccio
Ti fu gentile impaccio.

La quarta strofa s'aggira intorno a una similitudine, che sente del Foscolo nel concepimento non meno che nell'espressione, e termina con un'aperta reminiscenza foscoliana:

E la terra soggetta in suo viaggio
Tinge di dubbio raggio.

La strofe che segue corona la lieve intonazione pariniana con un emistichio del *Messaggio:* « *di beltà spettacolo* »; mentre l'altra che viene poi:

Nè tacerò la bella
Bocca gentile ove s'asconde il candido
Riso e l'alma favella,
E in cui prepara, ahi per chi dunque? Venere
Gli accesi baci, e le punture ardite,
E le dolci ferite,

è una parafrasi non bella dell'agile strofe foscoliana:

Armoniosi accenti
Dal tuo labbro volavano,
E dagli occhi ridenti
Tralucevan di Venere
I disdegni e le paci,
La speme, il pianto e i baci.

con un pizzico del Parini: *(Il dono)*

O sia quando spontaneo
Lepor tu mesci ai detti,
E di gentile aculeo
Altrui pungi e diletti,
Mal cauto dalle insidie
Che de' tuoi vezzi la natura ordì.

Una reminiscenza pariniana *(La Musa)* è anche nel seguente passaggio della strofe settima:

Mentr'io per le fiorenti
Auree piagge scorrea lungo le Aònie
Secrete acque;

E nella penultima rifiorisce un'imagine foscoliana:

. . . . . come
Trasse da' gorghi del paterno Oceano
Le rugiadose chiome,
Sul mar girando i rai lucenti, Venere,

dove non è difficile di riconoscere, benchè mal camuffata, la similitudine leggiadra onde s'apre l'ode inarrivabile all'*Amica risanata:*

Qual dagli antri marini
L'astro più caro a Venere
Co' rugiadosi crini
Fra le fuggenti tenebre
Appare . . . . . .

VI. — Arte più matura risplende nei versi in morte di Carlo Imbonati, composti sulla fine del 1805 e publicati a Parigi sul principio del 1806, e qualche mese dopo anche a Milano. Più innanzi il Manzoni non volle accogliere tra le cose da sè approvate questo canto giovanile; ma assai probabilmente a ciò fu mosso da ragioni private e morali, anzichè letterarie. Perocchè la severa intonazione morale, il fare sentenzioso, il culto rigido della virtù lo fecero piacere alle scuole anche quando cresceva stentata la fama degli Inni sacri, nè il Manzoni aveva di che vergognarsene; il Manzoni, che pur andò fiero dei sentimenti espressi nel *Trionfo della libertà.* Quanto all'invenzione, questi sciolti manzoniani non mostrano molta originalità. Lasciando che i precetti sono quelli dell'ordinario galateo morale e letterario, sta il fatto che l'apparizione dell'ombra amorosa dell'estinto al letto dell'autore ricorda il

Trionfo della Morte di Francesco Petrarca; mentre il sermonare austero di lui può offrire più di qualche confronto con alcun luogo della Mascheroniana. E di questa cantica del Monti qui e qua si risente anche lo stile, fatta ragione alla diversità del metro che rende meno appariscenti le somiglianze. Checchè sia di ciò, i versi per l'Imbonati ci sembrano specialmente notevoli perchè dànno qualche sentore di quello che sarà poi il verso drammatico del Manzoni, e perchè esplicano, la prima volta può dirsi, in tutta la sua pienezza il contenuto morale della poesia Manzoniana. Essi hanno dunque un'importanza meramente storica, per ciò che segnano un momento considerevole nello svolgimento del pensiero e delle forme nell'arte del Nostro; ma presi per sè stessi, non si può dire che siano nel complesso gran cosa, tuttochè sia piaciuto al Foscolo quel bel passo dove si allude ad Omero:

quel sommo
D'occhi cieco e divin raggio di mente,
Che per la Grecia mendicò cantando.
Solo d'Ascra venian le fide amiche
Esulando con esso, e la mal certa
Con le destre vocali orma reggendo.
Cui poi tolto alla terra, Argo ad Atene,
E Rodi a Smirna cittadin contende,
E patria ei non conosce altra che il cielo;

e gli abbia suggerita una forte imagine a' suoi *Sepolcri* questo distico:

E l'aureo manto lacerato ai grandi
Mostrò lor piaghe e vendicò gli umili.

Ma chi legge attentamente il carme manzoniano non può difendersi da una sfavorevole impressione generata dalle circostanze nelle quali esso fu composto. Sarà un'impressione soggettiva; ma ad ogni modo l'impressione estetica non esiste fuori del soggetto che la riceve; e quando le circostanze nelle quali l'autore scrive sono tali da mettere il lettore in una

disposizione d'animo poco favorevole alla cosa scritta, questa viene senza dubbio a mancare d'una qualità necessarissima a produrre quel come consentimento, a cattivarsi quella persuasione senza di cui la non si può accettare, approvare, ammirare. Ma quali sono queste strane circostanze? Ecco: il Manzoni non aveva conosciuto di persona l'Imbonati; ne aveva appena veduto il ritratto e ricevuta una lettera! Ora che il Petrarca s'imagini di conversare con Laura in sogno, che pur veduta aveva certo, e con Sant'Agostino, è cosa che si capisce; come si capisce che il Monti evochi nella Mascheroniana l'ombra del Parini e come qualunque poeta potrebbe evocare, e quanti non l'han fatto?, le ombre di Virgilio, di Dante, del Tasso, dell'Alfieri o che so io. Così, la canzone *Spirto gentil* può ben indirizzarla il Petrarca ad uno ch'ei *non conosce ancor da presso, se non come per fama uom s'innamora,* poichè egli non canta affetti personali, ma sibbene alti pensieri civili. Solo per fama egli è innamorato delle virtù cittadine dell'uomo, nè alcuno può metter dubbio che si possa amare uno scrittore per le opere sue, un guerriero per le sue vittorie o un uomo di Stato per i suoi portamenti politici, anche senza averli personalmente conosciuti. Ma un privato come Carlo Imbonati, le cui virtù, non confidate ad alcun'opera o ad alcun monumento esterno, non potevano addimostrarsi che nella consuetudine della vita, nei discorsi, negli atti, nei sentimenti che solo una costante dimestichezza basta a far manifesti, non poteva destare per sola *fama* tanto ardore d'affetto quanto il giovine Manzoni ne palesa ne' suoi versi. Non vogliamo con ciò affermare che qui manchi sincerità: no; ma vogliamo dire soltanto che il Manzoni non canta per ischietta e profonda impressione immediata, ma sì bene per essersi, diremmo così, riscaldato a freddo nel suo argomento a traverso probabilmente agli entusiasmi e all'ardor della madre. E invero alla madre sono indirizzati

questi versi, e paiono fatti più per lenire il dolore di lei che non ad esprimere un dolore diretto che l'autore ne sentisse. Certo che la comunione d'affetti ch'era tra madre e figlio, la venerazione profonda che questi aveva per quella, possono fin a un certo segno aver fatto sentire a lui il contraccolpo di quel dolore e inspiratone il canto. Ma ciò non toglie, anzi è prova che il motivo interiore del componimento non è spontaneo, ma riflesso; chè esso il canto non prorompe già dall'anima commossa del poeta, ma esce come di riverbero, per la fantasia del figlio, dal cuore della madre. E questo per poco non confessa l'autore medesimo. Accingendosi a lodare l'estinto, d'onde prende egli la mossa? Dal proprio dolore? Dall'impressione ricevuta dalla notizia della sua morte? Nient'affatto. Soltanto dalle lodi sentitene dalla madre. *Io non ho*, comincia egli, *io non ho sin qui preferito il ghigno della satira al canto eroico per natural malignità d'animo*, e continua,

ma poi che sospirando,
Come si fa di cosa amata e tolta,
Narrar t'udia di che virtù fu tempio
Il casto petto di colui che piangi,
Sarà, dicea, che di tal merto pera
Ogni memoria?

E stando in questi pensieri, nella notte se lo vede venire presso la sponda del letto con quel viso onde, dipinto sulla tela, la madre per culto e conforto soleva contemplarlo:

Qual mentita in tela,
Per far con gli occhi a l'egra mente inganno,
Quasi a culto, la miri, era la faccia.

Curioso che la mancanza di ogni relazione reciproca si fa tanto sentire anche all'autore, ch'egli s'induce a mettere in bocca al suo personaggio questa presentazione di sè stesso:

quella virtù che crea
Di due boni l'amor, che sian tra loro
Conosciuti di cor se non di volto,
A vederti mi tragge.

E il Manzoni di rimando gli ricorda l'unica lettera ricevutane:

Allor ch'io l'amorose e vere
Note leggea, che a me dettasti *prime*,
E *novissime* furo.

La risposta del Manzoni non giunse in tempo, chè l'Imbonati morì. Delle sue lodi si sbriga il poeta e torna alla madre, per la quale sola ha scritto il canto:

Se pensier di quaggiù vince l'avello,
Certo so ben che il duol t'aggiunge e il pianto
Di lei che amasti ed ami ancor, che tutto,
Te perdendo, ha perduto.

Il che l'estinto conferma aggiungendo:

e se non fosse
Ch'io t'amo tanto, io pregherei che ratto
Quell'anima gentil fuor delle membra
Prendesse il vol, per chiuder l'ali in grembo
Di quei ch'eterna ciò ch'a lui somiglia;
Che fin ch'io non la veggo e ch'io son certo
Di mai più non lasciarla, esser felice
Pienamente non posso.

Evidentemente qui il Manzoni parlava col cuore della madre, studiosamente interpretando i sentimenti di lei. Alla quale con squisita gentilezza di pietà figliale porgeva conforti, che doveano scenderle soavissimi al cuore, quando sulla chiusa del canto si fa dire dall'Imbonati:

Ora colei cui figlio
Se' per natura e per eletta amico,
Ama ed ascolta e di figlial dolcezza
L'intensa amaritudine le molci.
Dille ch'io so ch'Ella sol cerca il piede
Metter su l'orme mie; dille che i fiori
Che sul mio cener spande io gli raccolgo
E gli rendo immortali; e tal ne tesso
Serto, che sol non temerà nè bruma,
Ch'io stesso in fronte riporrolle, ancora
De le sue belle lagrime irrorato.

Non è difficile imaginare come la convivenza della Giulia Beccaria con l'Imbonati e il mutuo affetto che li legava movessero molti, a Milano specialmente, dove quella aveva lasciato già il marito e il figlio, a mormorarne troppo più malignamente che all'onor della donna non convenisse; di che probabilmente è un'allusione in quel punto del carme dove protesta:

> Nè l'orecchio tuo santo io vo' del nome
> Macchiar de' vili, che oziosi sempre,
> Fuor che in mal far, contra il mio nome armaro
> L'operosa calunnia. A le lor grida
> Silenzio opposi e a l'odio lor disprezzo.

Nè sembra fuor di ragione supporre che questa medesima fosse la causa che in età più matura il Manzoni escluse il carme dall'edizione riconosciuta delle opere sue.

VII. — Fra il 1807 e il 1809, tutto dato ai nuovi affetti domestici, fattosi sposo dell'Enrichetta Blondel, il Manzoni non compose che l'*Urania*, poemetto allegorico-mitologico, condotto con quell'elegante rifioritura di modi classici che allora il Monti e il Foscolo facevano piacere. Certamente, per l'arte del verso e il magistero dello stile, questo componimento del Manzoni avanza a gran pezza tutti gli altri da lui composti sino allora. Ma la materia poetica non è riscaldata dal soffio potente che può farla immortale. Una miglior contemperanza di squisitezza classica e di nuova virtù fantastica, di geniale intuizione storica e di magnanimità civile, di caldezza d'inspirazione e di sentimento profondamente umano ha fatto de' Sepolcri foscoliani un insuperato capolavoro. Queste doti interiori mancano all'*Urania*, che però non resta che fredda forma e non ha significato nè valore, nè nella storia della poesia nostra nè in quella dell'arte manzoniana. Sicchè non dubi-

tiamo affermare che, non ostante le migliori qualità della forma, questo poemetto segna in certo modo un regresso rispetto al carme per l'Imbonati; intendiamo, ben inteso, quanto allo svolgimento della poetica del Nostro. Il fatto è ch' egli non ha ancora trovato sè stesso: nelle condizioni intime della sua vita e della sua famiglia, nei moti segreti dell'animo suo, nei sobbalzi irrequieti del suo pensiero, egli non aveva scorta ancora e sentita la fiamma inspiratrice, che doveva rivelargli il suo genio e fecondarlo. Sentiva la voce misteriosa della poesia che lo chiamava, ma non vedeva la colonna di fuoco che lo guidasse alla terra promessa.

Intanto canta Urania e le Grazie. Urania, che impietosita al dolore di Pindaro, vinto da Corinna nell' arte de' carmi, lo chiama seco in un bosco sacro alle Muse e gli confida come Giove, placato ormai verso gli uomini dell'ira destatagli da Prometeo, prima inviasse tra loro Genii benigni che ne ravvivassero la virtù. Mal riuscendo questi nell' impresa, vennero le Muse e le Grazie; le quali, fatte maestre d'ogni arte gentile, spensero le Furie e rallegrarono e rallegrano la vita ai mortali. Pindaro invochi dunque le Grazie e porti loro il culto dovuto e godrà senza contrasto l' impero della poesia. Tale il lieve ordito del poemetto, dove il frasario alquanto convenzionale e il fantastico mitologico non lasciano trionfare un largo e pieno concetto universale ed umano. Pare al De Gubernatis (1) che in questo poemetto il Manzoni abbia velata un'allegoria tutta personale, raffigurando sè stesso in Pindaro e in Urania la propria sposa Enrichetta. Ma, col rispetto dovuto all'illustre indianista, non crediamo buon me-

---

(1) Cfr. De Gubernatis, *Alessandro Manzoni*, Studio biografico, Firenze, 1883. Cap. XII.

todo di critica positiva avventurarsi nella selva delle ipotesi (1); tanto più che il modo di concepire e di sentire del Manzoni non ci licenzia a siffatti voli di fantasia. E poichè questa volta per fortuna l'ipotesi non risolve nessun problema o nessun dubbio che s' attenga alla vita e all'arte dello scrittore, questo giocar a indovinare non ci sembra aver molto costrutto.

Toccheremo appena di passata due altri componimenti poetici, che il Manzoni rifiutò, e appartengono all'incirca al quinto lustro dell'età sua. Uno è un canto a *Parteneide*, in risposta all'invito che il poeta danese Baggesen gli aveva fatto di tradurre in italiano un suo poema, intitolato appunto Parteneide.

(1) Veramente il De Gubernatis corre un po' troppo nell'ermeneutica manzoniana. Ad ogni passo delle sue scritture vede un momento della vita di lui o un'allusione o un ritratto di qualcuno della sua famiglia. In siffatta guisa il Manzoni, tanto riservato in tutto e per tutto, avrebbe finito con mettere in piazza sè e le cose sue. Così non sappiamo rassegnarci ad ammettere con l'illustre De Gubernatis che sia appunto il Monti quello di cui nel carme all'Imbonati aveva detto:

Discepolo di tale
Cui mi saria vergogna esser maestro.

Il Manzoni non ebbe mai piati col Monti, nè, pur in gioventù, era animo da lasciarsi andare a bizze e stizze con nessuno. Col Monti, benchè alquanto freddamente, conservò sempre amicizia, e l'aver avuto dispiacere che il Pagani a sua insaputa gli dedicasse il carme per l'Imbonati, non è una buona ragione per credere che di lui potesse pronunciare giudizio così irriverente e così poco conforme all'equanimità e deferenza ch'egli cercò sempre d'usare con tutti. È assurdo poi il supporre che così potesse parlare del Monti quando ancora l'imitava ed era recente l'invito fattogli con l'*Adda*. Chi pensi infine come sempre di poi a Milano il Manzoni onorò, benchè senza entusiasmi, e visitò sollecito e gradito il Monti, e come dinanzi al busto di lui improvvisasse nel 1836 quel notissimo e iperbolico epitaffio:

Salve, o divino, a cui largì natura
Il cor di Dante e del suo duca il canto:
Questo fia il grido dell'età ventura;
Ma l'età che fu tua tel dice in pianto,

dovrebbe concludere che se la cosa fosse proprio come vuole il De Gubernatis, il pio Manzoni sarebbe stato un grande impostore: ingiuria immeritata al carattere e all'onestà di lui.

Come il danese gli aveva indirizzato l'invito nel nome stesso di Parteneide, così ad essa fa la risposta il Manzoni. Sono un centinaio di versi sciolti i quali non presentano allo studioso nessuna singolarità, nè rivelano alcuna delle varie maniere a cui giovinetto il Manzoni s'addisse, nè hanno alcun che onde in qualche guisa possa presentirsi la futura arte manzoniana. L'altro componimento, a cui si accennava, è una canzone di sette stanze di soggetto politico e d'andamento leggiermente alfieriano. Appartiene all'aprile del 1814 e trovasi nel già più volte citato volume primo delle *Opere inedite o rare* publicate dal Bonghi. Nel qual volume, a proposito del primo degli *Inni sacri* che il Manzoni compose, la Risurrezione, troviamo un frammento che mostrerebbe un concetto ben diverso onde il poeta si sarebbe primamente accinto alla sua nuova materia. Egli non si sarebbe ancora scostato dal gusto, predominante da oltre un secolo, di gettar l'espressione del sentimento religioso nello stampo della cantata drammatica, col relativo accompagnamento della musica e con i cori e le immancabili strofette e cabalette metastasiane:

Al gran misterio
Del tuo convito
Pietoso chiamaci
O Redentor,

E in mezzo al giubilo
Del santo rito
N'ergi lo spirito,
Ci innova il cor.

Beato l'umile
Che in questo esiglio
Lieto ogni ambascia
Sofferto avrà,

Vinta l'angoscia
D'ogni periglio
Con Dio nel gaudio
Risorgerà.

Il Bonghi, delle cose manzoniane amorosissimo e intelligentissimo, si mostra inclinato a tenere per autentici cotesti versi. Ma il Carducci osserva ch' essi *troppo essenzialmente discordan dalla sua maniera poetica d'avanti e di dopo il '12* (1) e ci pare che abbia tutta la ragione, perchè qui non si riconosce in niun modo nè il fraseggiare, nè lo stile, nè il verseggiare, nè alcuna insomma delle qualità formali che il Manzoni avea mostrate prima e che mostrò di poi.

VIII. — Scartato adunque questo frammento e non tenendo conto degli altri, la cui disamina ci condurrebbe troppo in lungo, tratteniamoci alquanto sugli *Inni*, come piacque all'autore di lasciarceli e secondo l'ordine cronologico che furono composti, che è il seguente:

I. *La Risurrezione* (aprile-giugno 1812).
II. *Il Nome di Maria* (6 novembre 1812-17 aprile 1813).
III. *Il Natale* 15 (luglio-29 novembre 1813).
IV. *La Passione* (3 marzo 1814-ottobre 1815).
V. *La Pentecoste* (aprile-ottobre 1817-ottobre 1822).

Nelle edizioni curate dal Manzoni stesso l'ordine di questi Inni procede alquanto diverso perchè, avendone il Manzoni ideati dodici, ciascuno dei cinque fatti tenne il posto che rispetto agli altri aveva a tenere nella serie compiuta, la quale doveva essere questa:

1. *Il Natale.* *
2. *L'Epifania.*
3. *La Passione.* *
4. *La Risurrezione.* *
5. *L'Ascensione.*

(1) Cfr. G. Carducci, *Il Manzoni e San Paolino d'Aquileia* in *Archivio storico per Trieste, l'Istria e il Trentino*, Roma, 1884, Vol III, fasc. 1 e 2.

6. *La Pentecoste.* *
7. *Il Corpo del Signore.*
8. *La Cattedra di San Pietro.*
9. *L'Assunzione.*
10. *Il Nome di Maria* *.
11. *Ognissanti.*
12. *I Morti.*

L'essere la *Risurrezione* il primo degli *Inni sacri*, lavorati con tanta pazienza e persistenza di riprese lungo un periodo di sette anni, non fa che sia il meno perfetto; anzi per certi aspetti lo diremo solo inferiore alla *Pentecoste*. E nel vero il Poeta entra qui ex abrupto nel mezzo dell'argomento con quell'entusiasmo e quell'accensione lirica che mostrano come il suo spirito si fosse perfettamente compenetrato con la materia, che s'accingeva a trattare, e il fervore del sentimento s'equilibrasse con la colorita vivacità dell'imaginazione. Il perchè sembra difficile il poter credere col De Gubernatis (1) che il Manzoni s'accingesse a scrivere gli Inni sacri perchè monsignor Tosi glie ne facesse obbligo perentorio. Lasciamo che neanche de' mediocri è lecito affermare siffatte cose, quando ne manchi ogni prova ed ogni giustificata induzione: ma se c'era intelletto poco disposto a scrivere e poetare a voglia altrui questo era il Manzoni! Del resto voler ciò supporre è un recare in dubbio la sincerità della conversione del Manzoni ed anche torna di somma ingiuria al grand'uomo, facendolo passare come credente per forza e poeta sacro per ostentazione e convenienza. A noi sembra invece di riconoscere nel calore e nella semplicità d'andamento del primo Inno e fin nell'incalzar rapido del metro il primo fervore del neòfito, in cui il sentimento

(1) Cfr. *op. cit.*, cap. XIII.

religioso sgorga dall'anima e dalla fantasia infiammata spontaneo, prorompente, con un quasi struggimento di ascetico πάθος, senza quella squisitezza dell'arte riflessa che lucida e rinverdisce le imagini bibliche, lavora le sottili comparazioni, fioretta lo stile e tornisce studiosamente l'espressione.

L'apertura dell'Inno è fortemente inspirata al vivo sentimento del fatto popolarmente inteso ed è veracemente drammatica. L'interrogazione non è retorica, perchè esprime una meraviglia che possiede l'anima:

È risorto; or come a morte
La sua preda fu ritolta?
Come ha vinte l'atre porte,
Come è salvo un'altra volta
Quei che giacque in forza altrui?

Alla meraviglia, che s'atteggia in forma d'interrogazione, succede il lieto riposarsi dello spirito nel riconoscimento irrefutabile del fatto:

Io lo giuro per Colui
Che da' morti il suscitò.

E tutta la strofe procede con una rapidità vigorosa, ed anche quella certa enfasi, in luogo d'essere difetto, conferisce a rendere la pienezza del sentimento. Onde vorrei mi fosse lecito discordare dal Carducci, il quale mostra ammettere che in questa prima strofe nel *senso letterale sia un dialogo fra due del popolo.* S'è un dialogo tra due, ne va spezzata l'unità dell'impressione e del sentimento, e l'efficacia lirica resta sminuita dalla teatralità di una domanda e risposta da sacra rappresentazione. E il Carducci, che esclude l'autenticità del frammento sopra ricordato perchè sente troppo della cantata sacra contro il gusto e i modi proprii al nostro poeta, crede egli che questo squarcio di dialogo lirico consonerebbe molto più all'arte di lui?

Nella seconda strofa la ripetizione *È risorto..... È risorto.....*

ribadisce il concetto dello stupore ond'è compreso l'animo e ad ogni ripetizione segue come una prova del miracolo, perchè ogni circostanza che conferma l'avvenimento si fissa insistente nell'animo del fedele, e il rendere questo movimento del pensiero commosso aggiunge al canto effetto e naturalezza. Sull'imagine biblica che chiude la seconda strofa:

Come un forte inebbriato
Il Signor si risvegliò.

i critici hanno avuto di molte dispute. Esteticamente io direi che quella similitudine conferisce all'andamento lirico e chiude bene il giro de' concetti con un'imagine d'effetto nuovo e potente, che segna l'ultimo crescendo del sentimento, il quale via via si rinfiamma e s'innalza nel caloroso incalzar delle due strofe. Ma se questa vuol essere poesia di sentimento popolare, dato specialmente il concetto del Manzoni di fuggire l'artificio e il convenzionalismo e l'inanità dell'usata lirica religiosa, e il proposito di rendere, più che altro, l'impressione immediata e umana che il mistero sacro esercita sul sentimento universale moderno, non mi pare che nè questa nè alcun'altra delle imagini bibliche, a cui il poeta molto volentieri si lascia sedurre, possano conferire assai o poco all'effetto spirituale de' suoi Inni. E ciò è tanto vero che il comune consenso concorda nell'ammirare di preferenza que' luoghi degli Inni sacri, dove il tutt'umano sentimento religioso si esplica schiettamente e semplicemente, senza gli aggiramenti del frasario biblico e gl'impalcamenti del fantastico leggendario.

Le due strofe che seguono, assai diverse tra loro come lavoro di stile, mi paiono nel complesso men felici delle due prime. La similitudine del pellegrino, condotta quanto ai particolari con squisitezza inarrivabile, nel concetto mi sembra nondimeno alquanto ricercata, e certamente quel po' d'artifizio scema non aggiunge calore e movimento lirico all' ode.

Con la chiusa vivace ed efficace della strofa precedente il poeta ha sfogato in parte il primo entusiasmo e qui, nel riprendere il filo, l'inspirazione alquanto raffreddata non gli suggerisce che l'artistico giro di una comparazione il cui primo termine si distende per tutta una strofa, raffreddando di necessità anche l'impressione del lettore. La seconda strofa poi, che compie la similitudine, procede anzichenò faticosa e non è scevra di mende, sì per lo stile che per il concetto. Quel *marmo inoperoso* (inutile) è frase difficile a difendere, e quel *che tacea* pare una zeppa, riferito al divin corpo esanime. Ma ciò che ne sembra ancora men bello è quell'apostrofe che fa l'anima al corpo:

Sorgi, disse, io son con Te;

dove però non si volesse osservare che questa come personificazione e rappresentazione della duplice natura di Cristo risponde al modo di concepire ch'è proprio della fantasia popolare e però rende anche per questa via un cenno di quell'umanizzazione del sentimento religioso, ch'è la qualità peculiare e il pregio massimo degl'Inni manzoniani.

Ma, ripreso l'abbrivio, si rinfiamma l'entusiasmo e si rialza l'inspirazione nelle quattro strofe che seguono; delle quali le due prime paiono giustamente al Tommaseo piene di *vita* e di *facondia* generata dalla *meraviglia* e dall'*affetto*, e l'altre due tutta *poesia* in *ogni parola*. Tutto compreso nel sacro mistero che si compie, piena la fantasia delle mirabili circostanze descritte con ispirata semplicità nelle scritture evangeliche, il poeta prosegue con caldo movimento rappresentativo nelle strofe nona e decima, che sono di squisitissima fattura:

Era l'alba; e, molli il viso,
Maddalena e l'altre donne
Fean lamento sull'Ucciso;
Ecco tutta di Sionne

Si commosse la pendice,
E la scolta insultatrice
Di spavento tramortì.

Un estranio giovinetto
Si posò sul monumento:
Era folgore l'aspetto,
Era neve il vestimento:
A la mesta che 'l richiese
Diè risposta quel cortese:
È risorto; non è qui.

« La strofe decima, dice il Carducci (1), specialmente ne' primi quattro versi, è mirabile per purità e schiettezza di parole, di suoni, di linee ».

Dopo aver reso in queste dieci strofe le varie forme e i varii momenti del gran fatto della Risurrezione, secondo la leggenda evangelica e secondo l'impressione profonda del fervido credente, il poeta passa a commemorare il rito della Chiesa con due strofe che sentono di necessità del formalismo liturgico e però scemano alquanto di calore e d'efficacia, almeno rispetto agli animi che non si sentono troppo penetrati dallo spirito delle funzioni religiose. Ma nella tredicesima il Manzoni s'inalza novamente a nobile altezza, esprimendo il sentimento popolare universale, commosso e allietato dal mirabile avvenimento:

O fratelli, il santo rito
Sol di gaudio oggi ragiona;
Oggi è giorno di convito;
Oggi esulta ogni persona:
Non è madre che sia schiva
Della spoglia più festiva
I suoi bamboli vestir.

È l'anima, è la vita del credente che partecipa al rito; egli lo solennizza e lo compie in sè stesso e in tutto quello che vede

(1) Loc. cit.

e sente intorno a sè. In ciò appunto sta quella perfetta *umanizzazione* del sentimento religioso, che ci sembra somma lode degli Inni manzoniani. Di questa strofa hanno osservato che quel *bamboli* per *pargoli* o *bambini* non è troppo bello, e che *spoglia* per *veste* è un po' remoto dall'uso. Lo *schiva* non piace al Carducci perchè « ha troppo l'idea o d'orgoglio e di falsa delicatezza o di pudore e di ritrosia, e non par convenire qui a questa madre » (1). Ed ha molta ragione; solo che forse il difetto sta più che altro nella forma negativa onde l'autore ha raggirato il concetto, mentre per l'euritmia e la scioltezza della strofa sarebbe stato meglio forse adoperare la forma positiva.

Più franche e più agili procedono le due strofe seguenti, dove il sentimento umano si esplica in purità di letizia e in fervore di carità, non senza una leggiera tinta di sentenziosa moralità che ne fa più solenne l'andamento, pur non togliendone brio e calore.

Qui piacerebbe al Carducci finito l'Inno. « Dell'ultima strofe si farebbe volentieri a meno (egli dice). E come è di certo la meno felice dell'Inno, così ella soffrì più mutamenti ». L'impressione estetica ha pur sempre in sè qualcosa di relativo, di soggettivo: quanto a noi per esempio (salvo la reverenza che si deve a chi ha tanta intelligenza di poesia quanto il Carducci) quest'ultima strofa ci spiace meno della terza: *Tale il marmo inoperoso*, ecc. Dice l'insigne critico e poeta che *la poesia è finita co' due versi*,

> Oh beati! a lor più bello
> Spunta il sol de' giorni santi.

Ma allora bisogna dire addirittura che la poesia è finita con la strofa precedente, perchè quei due versi non sono che una

---

(1) Cfr. loc. cit., pag. 30.

tautologia rispetto alla chiusa di quella strofa stessa, che ammonisce:

Lunge il grido e la tempesta
De' tripudi inverecondi:
L'allegrezza non è questa,
Di che i giusti son giocondi;
Ma pacata in suo contegno,
Ma celeste, come segno
Della gioia che verrà.

Ora questa ripresa

Oh beati! a lor più bello
Spunta il sol de' giorni santi,

mi pare opportuna ed efficace, quando si voglia far ragione ad un pensiero umanamente e cristianamente pietoso, che rifiorisce più d'una volta nelle strofe del Manzoni; il caritatevole pensiero, vogliam dire, del peccatore e dell'infedele. L'idea della gioia infallibile, che verrà a rallegrare le genti, move il poeta a pensare alla sorte dei ribelli, perduti nelle vie del peccato, e per loro manifesta una pia speranza ch'è insieme un voto e una preghiera:

Nel Signor chi si confida
Nel Signor risorgerà.

Un sentimento non dissimile ha espresso il Nostro nel *Nome di Maria* e nella *Pentecoste*, ed è sentimento così consono allo spirito di carità che riscalda il vero credente, che non comprendiamo come possa non essere giudicata opportuna e bella chiusa d'un Inno, che celebra la gioia universale della cristianità per effetto della Risurrezione. Che se non sono perfetti, nè per la struttura loro nè per l'espressione quei due versi:

Torse, ahi stolto, i passi erranti
Nel sentier che a morte guida,

se il Manzoni ha sentita quest'imperfezione e s'è tormentato per migliorarli, tutto ciò non prova che il concetto di quest'ul-

tima strofa non s'adegui perfettamente al restante e non ne sia un compimento naturale, quasi non dissi un legittimo corollario. E ci pare che, sempre lasciando l'imperfezione di qualche verso, anche all'effetto estetico dell'Inno conferisce quest'ultimo concetto. Anche a non essere teneri dei *rondò finali* che si possono nella lirica, per sua natura enfatica e calda, più facilmente deridere che evitare, mi sembra che il concetto della strofa precedente, svolgentesi piano e tenue dalla serie dei concetti affini, non abbia la pienezza, la consistenza necessaria a chiudere l'Inno, lasciando adeguata impressione nell'animo del lettore. Dove il concetto ultimo che si stacca dagli altri per via di opposizione e campeggia solo, non privo di solennità e di magnanimità, parmi consegua un bell'effetto finale, anche per quel non so che di mistico, di profetico, d'apocalittico che spira dai due ultimi versi e non può non lasciare nell'animo del credente un vago e profondo ondeggiamento di trepida commozione; mentre le parole stesse, solenni nella loro semplicità, specie per quella ripetizione *Nel Signor... Col Signor*, si fissano nel pensiero e vi lasciano come un'eco, e vorremmo poter dire quasi un riverbero d'imagini, le quali provano che la strofa condannata non è superflua; anzi, quanto al contenuto, è tutta poesia.

IX. — Secondo, nell'ordine cronologico, viene tra gl'Inni sacri il *Nome di Maria*, inferiore, crediamo, nel suo complesso, al primo per unità di concepimento e di sviluppo e per calore d'inspirazione. Il principio non ha l'entusiasmo lirico della *Risurrezione;* direste anzi che proceda sin troppo pacatamente narrativo. E cominciando dal Salvagnoli Marchetti (1), a venir

(1) Cfr. *Intorno gl'Inni Sacri di A. M., dubbi di* G. Salvagnoli Marchetti, Macerata 1829 — (Ristampato dal Balsimelli a Bologna nel 1882).

sino al Settembrini (1) non furono risparmiate censure alle prime strofe. Noi crediamo davvero col Savagnoli Marchetti che quel *non so qual pendice* sia prosaico parecchio. Questo determinare l'indeterminato, cioè chiarire che l A. non sa qual fosse la pendice, è modo che alla lirica non par convenire; peggio poi se la frase si prende secondo il suo uso consuetudinario e volgare. Anche il *tacita* e il *non vista* spiacquero al Salvagnoli Marchetti. Passi pure il *non vista,* nel senso di *non osservata* perchè *raccolta* in sè stessa; ma come mai *tacita?* C'era egli bisogno dirlo che andava *silenziosa?* Chi poteva immaginare la madre del Signore saliente la pendice con schiamazzi a guisa di baccante? Questo *tacita* è pur troppo una zeppa, come il *non so qual.* Il *pregnante annosa* a gran ragione non è piaciuto a nessuno, benchè esageri il Settembrini quando afferma che la collocazione delle parole richiede che si riferisca l'annosa all'idea espressa da *pregnante,* in luogo che alla persona cui quella qualità s'attribuisce. Meno tartassata fu la seconda strofa; ma quel *detto salve* è espressione troppo pedestremente narrativa e quell' *in riverenti accoglienze* è di certo un costrutto un po' sforzato.

Esposto l' antefatto, il poeta trova più franco e vivace il motivo al suo canto, il quale pur tuttavia procede alquanto sconnesso e non senza enfasi nelle tre strofe:

Deh! con che scherno udito avria i lontani
Presagi allor l'età superba! Oh tardo
Nostro consiglio! oh degl'intenti umani
Antiveder bugiardo!

Noi testimoni che alla tua parola
Ubbidiente l'avvenir rispose,
Noi serbati all'amor, nati alla scola
Delle celesti cose,

---

(1) Cfr. *Lezioni di letteratura,* Vol. III.

Noi sappiamo, o Maria, ch'Ei solo attenne
L'alta promessa che da Te s'udia,
Ei che in cor la ti pose: a noi solenne
È il nome tuo, Maria.

Da quest'ultimo solenne emistichio il poeta trae la ripresa della strofa appresso; e tre ne seguono con la medesima intonazione, aggirandosi fra esclamazioni e interrogazioni che non accrescono coesione ai concetti, nè movimento vero all'Inno. Di squisita tornitura virgiliana è la strofa nona:

In che lande selvagge, oltre quai mari
Di sì barbaro nome fior si coglie,
Che non conosca de' tuoi miti altari
Le benedette soglie?

dove è pur una lieve reminiscenza dantesca del luogo:

Dove si dimora
In tutta Europa ch'ei non sian palesi?
(*Purg.* VIII).

La decima ha anch'essa scarso legame di concetti:

O Vergine, o Signora, o Tuttasanta,
Che bei nomi ti serba ogni loquela!
Più d'un popol superbo esser si vanta
In tua gentil tutela.

Ma è bella per avventura l'opposizione *superbo-gentil.* Nell'undicesima è singolare la rispondenza e simmetria classica del distico:

Te quando sorge, e quando cade il die,
E quando il sole a mezzo corso il parte;

singolare invero più che bella, più che consentanea agli abiti stilistici preferiti dal Manzoni. E come l'artificiosa simmetria dei concetti, così lo sforzo della parola arcaica in *die* e *onorarte* par disforme in tutto dal gusto manzoniano e dalla semplicità e schiettezza della lirica moderna. Ma l'uguaglianza dello stile non è certo il miglior pregio di quest'Inno, dove di veramente bello non ci sembra essere se non le strofe che seguono, nelle

quali, lasciato da banda il racconto leggendario e l'epifonema encomiastico, rappresenta con rara purezza di colorito e semplicità d'espressione, dove senti un quasi struggimento di fervida carità, i varii moti ed affetti che quel Nome sveglia nella coscienza umana:

Nelle paure della veglia bruna,
Te noma il fanciulletto; a Te, tremante,
Quando ingrossa ruggendo la fortuna,
Ricorre il navigante.

La femminetta nel tuo sen regale
La sua spregiata lacrima depone,
E a Te, beata, della sua immortale
Alma gli affanni espone;

A Te che i preghi ascolti e le querele,
Non come suole il mondo, nè degl'imi
E de' grandi il dolor col suo crudele
Discernimento estimi.

E qui il poeta, che canta mosso da sentimento umano, ricorda i dolori umani della Donna e si piace di rappresentare eternamente partecipe di quei dolori l'universalità degli uomini. E come gli uomini s'addolorano commemorando il suo pianto, così si rallegrano commemorando i suoi gaudi, come di gioia loro e presente:

Tu pur, beata, un dì provasti il pianto;
Nè il dì verrà che d'oblianza il copra:
Anco ogni giorno se ne parla; e tanto
Secol vi corse sopra.

Anco ogni giorno se ne parla e plora
In mille parti; d'ogni tuo contento
Teco la terra si rallegra ancora,
Come di fresco evento.

« Non fosse che quest' ultimo verso, basterebbe quest'uno a manifestare il poeta » dice il Tommaseo (1); e mi pare lasci

(1) Citato dal Bertoldi nell'opuscolo *Dell'Inno Il Nome di Maria* di A. M. Reggio nell'Emilia, 1887.

andar le briglie all'iperbole. Comunque, ci piace ricordare la sentenza d'un giudice così acuto e fine, perchè in sostanza ciò che a lui piace tanto in questo breve verso è poi sempre quel sentimento tutt'umano onde il Poeta ha saputo animare il concetto religioso. La strofa decimasettima esprime bene anch'essa l'umano contrasto fra l'umiltà dell'origine e la sublimità dei destini della *fanciulla ebrea:*

Tanto d'ogni laudato esser la prima
Di Dio la Madre ancor quaggiù dovea;
Tanto piacque al Signor di porre in cima
Questa fanciulla ebrea.

E qui il Tommaseo: « Parmi che il tanto denoti idea di « gradazione e che il *primato* e la *cima* siano idee assolute « che non ammettono gradi. Il Petrarca: *tanto sovr'ogni stato* « *Umiltate esaltar sempre gli piacque.* E sta bene, perchè l'al- « tezza comporta il più e il meno; ma qui si tratta d'esser « prima sovra ogni lodato, d'essere affatto in cima ». Non ci pare che il Tommaseo s'apponga al vero. Il *tanto* nel luogo petrarchesco si riferisce al *piacque* e sta bene, perchè una cosa può piacere più o meno. Così nel Manzoni sta benissimo il secondo *tanto*, perchè non si riferisce a *cima* ma *a piacque*; chè il poeta disse: *tanto piacque a Dio di porre in cima* e non già *piacque a Dio di porre tanto in cima.* L'osservazione del Tommaseo regge meglio rispetto al primo *tanto*, che si riferisce a *dovea*, il qual verbo non ammette idea di gradazione. Se non che anche in questo caso l'appunto pecca forse di sottigliezza, perchè il *tanto* non vuol già prendersi in questo luogo come termine di gradazione, ma soltanto come espressione enfatica. Infatti il Manzoni non intende che sia piaciuto a Dio più o meno di porre in cima la fanciulla Ebrea, ma esprime, misto a meraviglia, il compiacimento che ciò sia piaciuto a Dio.

Vengono appresso tre strofe, dov'è significato un concetto

affine a quello che chiude l'inno precedente. Ivi tra la nova letizia della gioia promessa il poeta cristiano volge il pensiero ai peccatori che da quella gioia saranno esclusi. Qui nel lieto e soave culto del venerato Nome il pio poeta dona un pensiero di compianto e di conforto a quel popolo, da cui pur uscì la Vergine e che fu escluso dalla Grazia. Tanto qui come là il concetto è umano, naturale, conveniente rispetto al sentimento di chi scrive e di chi legge, e rispetto al sentimento di che s'anima l'Inno. Solo il passaggio non pare molto spontaneo e serrato, fondandosi soltanto sopra l'accidentalità affatto formale dell'aggettivo *ebrea*, che richiama lo zelo di carità del poeta a far voti per la salvezza del popolo reietto:

O prole d'Israello, o nell'estremo
Caduta, o da sì lunga ira contrita,
Non è Costei che in onor tanto avemo,
Di vostra fede uscita?

Non è Davidde il ceppo suo? con Lei
Era il pensier de' vostri antiqui vati,
Quando annunziaro i verginal trofei
Sopra l'inferno alzati.

Deh! a Lei volgete finalmente i preghi,
Ch'Ella vi salvi, Ella che salva i suoi;
E non sia gente nè tribù che neghi
Lieta cantar con noi.

Del resto qui non c'è nulla a ridire, salvo che quelle forme arcaiche *avemo, antiqui, verginal trofei*, mantengono la disuguaglianza di stile notata più sopra. E inutile pare anche quel *nè tribù* che qui sminuzza con inutil distinzione il concetto, l'attarda, ed è insomma nel caso e nel tempo presente una zeppa.

L'ultima strofa ribadisce con vie più d'enfasi le lodi della Vergine:

Salve, o degnata del secondo nome,
O Rosa, o Stella ai periglianti scampo,
Inclita come il sol, terribil come
Oste schierata in campo.

Qui il primo verso è per lo meno ambiguo. In compenso i tre ultimi per l'egregio Bertoldi (1) *sono in vero mirabili.* Come possano per noi essere *mirabili* tre versi che non sono che la traduzione pura e semplice di tre frasi scritturali è difficile comprendere. Ma siano pure mirabili, se vuolsi, per sè stessi; è certo che qui formano una chiusa che non sembra molto adattarsi al rimanente. L'imagine scritturale *electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata*, sarà senza dubbio splendida e conforme al gusto e alla fantasia orientale. Ma che il poeta, il quale s'è industriato a suo potere di *umanizzare* la Vergine, rappresentandola benigna ascoltatrice alle invocazioni del trepido fanciulletto e del navigante in pericolo; partecipe dei dolori e delle lagrime della femminetta; esperta anch'essa del pianto umano e delle umane dolcezze, chiamandola coi nomi più delicati, *madre, fanciulla, gentil*; che il poeta, qui sulla fine del canto, tutt'a un colpo cambi di scena, e, per recare in mezzo due frasi antiche di diciotto secoli, ci presenti la sua lodata con atteggiamenti e qualità tanto disformi da quelli che è del suo disegno e concetto attribuirle, distruggendo tutte le soavi impressioni che con le fini cesellature di alcune strofe aveva destate, è cosa che non crediamo possa menomamente appagare chi nella poesia moderna pensa aver diritto di trovare modernità e verità di concetti, unità di disegno, uguaglianza di stile, armonia di linee e di colori, rispondenza di parti e naturalezza di mezzi.

X. — *Il Natale* è il più popolare degli Inni Sacri del Manzoni, forse per la semplicità d'alcune strofe, delle quali s'usò per un pezzo empir la memoria di tutti i ragazzetti. S'apre

(1) Loc. cit.

con la famosa comparazione del *masso* che, specie per la novità e l'agilità del ritmo, colpisce gradevolmente l'orecchio e trascina il lettore, poco lasciandolo riflettere e meno commovendolo. Al Manzoni piacquero le similitudini diffuse ne' due termini per due o tre strofe. Una ne abbiamo veduta nella *Risurrezione;* un'altra ne vedremo nella *Pentecoste*, un'altra nel secondo coro dell'Adelchi e un'altra finalmente come esordio del *5 Maggio*. Chi analizzasse sottilmente le liriche del Manzoni troverebbe ch'egli forse non fu molto ricco di espedienti poetici e che torna spesso sugli stessi motivi e sulle stesse forme. Ma di ciò altrove; teniamoci ora al *Natale*, che comincia così:

Qual masso che dal vertice
Di lunga erta montana,
Abbandonato all'impeto
Di rumorosa frana,
Per lo scheggiato calle
Precipitando a valle,
Batte sul fondo e sta;

Là dove cadde, immobile
Giace in sua lenta mole;
Nè, per mutar di secoli,
Fia che riveda il sole
Della sua cima antica,
Se una virtude amica
In alto nol trarrà:

Tal si giaceva il misero
Figliol del fallo primo,
Dal dì che un'ineffabile
Ira promessa all'imo
D'ogni malor gravollo,
Donde il superbo collo
Più non potea levar.

Il Salvagnoli Marchetti fa qui molte osservazioni, non risparmiando nessuna frase e, se in qualche parte esagera, in qualche altra senza dubbio ha ragione. Per non ripetere le

cose dette da lui (1), noteremo anzitutto una sovrabbondanza di colori che distrae soverchiamente il pensiero dal concetto che il poeta vuol significare. Il qual concetto è questo: oppresso dal peccato l'uomo giaceva al fondo d'ogni miseria, come un masso, caduto dal monte, giace immobile in fondo alla valle. Ora mi pare evidente che la parte, diremo così, fantastica o ipotetica della similitudine, quella che riguarda il masso, è troppo diluita e sì per convenienza concettuale come per corrispondenza simmetrica doveva occupare una sola strofa, e non due.

Questo difetto trae con sè la conseguenza che il poeta coglie molte, anzi troppe circostanze, che non hanno che vedere col secondo termine della comparazione e col fine di essa.

Infatti quel che importava qui era descrivere l'immobilità grave ed eterna del masso giacente, non il suo rotolar giù dal monte con tutti quei minuti particolari: che esso il masso

---

(1) Anche sull'originalità dell'immagine sarebbero più osservazioni a fare; però ci restringeremo a ricordare Virgilio (*Aen.*, XII, 684-690):

Ac veluti montis saxum de vertice praeceps
Cum ruit avolsum vento, seu turbidus imber
Proluit aut annis solvit sublapsa vetustas;
Fertur in abruptum magno mons improbus actu
Exultatque solo, silvas armenta virosque
Involvens secum . . . . .

Ma prima di Virgilio Omero avea cantato (*Iliad.*, XIII, 175-182, trad. Monti):

. . . . . pari a veloce
Rovinoso macigno che torrente
Per gran pioggia cresciuto da petrosa
Rupe divelse e spinse al basso, ei vola
Precipita a gran salti, e si fa sotto
La selva risonar, nè il corso allenta
Finchè giunto alla valle ivi si queta
Immobile . . . . . .

Il verso: *batte sul fondo e sta*, ricorda poi a sua volta il virgiliano: *mole sua stat*.

si stacca dal *vertice d'un alto monte,* che è *abbandonato all'impeto della frana,* che questa frana è *romorosa,* che questo masso precipita lungo lo *scheggiato calle,* che *batte sul fondo,* ecc. Tutte circostanze anche vere in sè stesse, ma che qui sminuzzano troppo il concetto e sminuiscono l'effetto dell'insieme. Nè oseremmo affermare che in tutto questo lusso di colorito, fra tanto suono di frasi, sia un ordine naturale e perspicuo d'idee. Traduciamo letteralmente in prosa la prima strofa: «*Come un masso che dalla sommità di un alto monte, travolto dall'impeto di una frana romorosa, precipitando giù lungo lo scheggiato scoscendimento di esso il monte, batte sul fondo e sta*... C'è viluppo di frasi e viluppo d'idee. Intanto qual è il reggimento di quell'ablativo *dal vertice?* Non certamente *abbandonato;* dunque di necessità deve essere *precipitando.* Ma non pare che siano un po' troppo lontani, così come stanno l'uno al principio e l'altro alla fine della strofa? Nè vogliamo fare una gretta questione di sintassi, ancorchè la sintassi voglia pure la sua parte. Per noi ne va pregiudicato tutto l'effetto estetico, perchè quando il poeta n'ha detto *abbandonato all'impeto di romorosa frana,* n'ha già data necessariamente anche l'idea del *precipitare a valle,* e più che mai quella implicita del precipitar giù dalla sommità del monte, sicchè quel dover ricollegare all'ultimo il *precipitando* con *dal vertice* riesce ostico, innaturale e impacciante. Chè l'*abbandonato* ci rappresenta già il masso cadente giù per la china, mentre il *precipitando* ci riconduce il pensiero al vertice da cui s'è staccato. Il difetto della costruzione adunque genera un vizio non lieve di rappresentazione. Ma lasciando cotesto, il voler distendere il primo termine della similitudine in due strofe, d'una combinazione metrica non certo facilissima, ha condotto l'autore a raggirarsi con diverse espressioni intorno ad idee che, se non sono proprio identiche, poco ci manca.

Con tutta la reverenza dovuta al Manzoni, vorremmo sapere se *essere abbandonato all'impeto di romorosa frana* non è in sostanza la stessa cosa che *precipitare per lo scheggiato calle*. Lo *scheggiato calle* non è lo scoscendimento fatto dalla frana? Il *precipitare* non è l'essere *abbandonato all'impeto?* Mi pare che su ciò non si possa nutrire alcun dubbio. Ancora: la valle è il fondo, e il fondo è la valle; non è economia poetica dire *precipitando a valle batte sul fondo*, il che è lo stesso che dire *precipitando al fondo batte sul fondo*. Bastava che dicesse: *precipitando per lo scheggiato calle batte sul fondo e sta*. La *valle* è una zeppa per la rima ed è viziosa tautologia. Mi pare poi non poetica ed efficace ripresa, ma ripetizione oziosa, il cominciamento della seconda strofa:

Là dove cadde immobile
Giace in sua lenta mole...

Gira e rigira il concetto non fa un passo: *là dove cadde* è il medesimo che *batte sul fondo* e il *giace* ripete lo *sta* della strofa precedente con quel po' d'aggiunta in forma di parafrasi: *immobile in sua lenta mole*. Ma la parafrasi era inutile, perchè in poesia la parafrasi e la glossa sono sempre difetti, e non lievi; e poi perchè nel caso presente quello *sta* in fin di verso e di strofa diceva assai più che non la lunga glossa

immobile
Giace in sua lenta mole.

La chiusa della seconda strofa è anch'essa infelice. Lasciamo quell'epiteto d'*amica* a proposito del masso; ma l'idea della *virtude amica*, che non si sa quando lo *trarrà in alto*, non ha nessuna ragion d'essere, neanche per chi pensi al secondo termine della similitudine, dove si ha finalmente la nozione di una *virtude amica* venuta a risollevar l'uomo. Della terza strofa noteremo solamente l'ultimo verso

Più non potea levar,

il quale ha un che di prosaico, una certa intonazione, staremmo per dire, melodrammatica, onde non sembra adeguarsi alla gravità del concetto.

La quarta strofa non aggiunge movimento all'ode ed è soltanto un passaggio, alquanto gonfio nell'incalzarsi delle figure d'interrogazione, al concetto fondamentale dell'Inno che comincia a svolgersi nella strofa quinta. Il poeta entrando nel mezzo dell'argomento ritorna al suo supremo ideale umano e prende più inspirata intonazione:

Ecco ci è nato un Pargolo,
Ci fu largito un Figlio:
Le avverse forze tremano
Al mover del suo ciglio:
All'uom la mano Ei porge,
Che si ravviva, e sorge
Oltre l'antico onor.

Ma la successione delle idee non procede troppo serrata; intanto nei versi che seguono il poeta ripete con simbolismo biblico e fantastico quello che aveva già detto per l'inspirazione del puro affetto religioso:

Dalle magioni eteree
Sgorga una fonte, e scende,
E nel borron de' triboli
Vivida si distende:
Stillano mele i tronchi;
Dove copriano i bronchi,
Ivi germoglia il fior.

Seguita poi rimando non molto felicemente alcuni concetti teologici, finchè dopo due strofe ritorna alla narrazione del fatto evangelico, che senza innalzarsi all'efficace semplicità altrove notata, rende pur qualche sentore di una concezione più limpida, più umana, più veramente spirituale. Se non che non c'è strofa che non rechi notevoli imperfezioni. La decima-

seconda finisce così:

Come si canta in Cielo,
A Dio gloria cantar.

Perchè quel *come si canta in cielo*, se il canto è appunto indirizzato al Dio del cielo? Dovevano gli angeli cantare a Dio come si canta in terra? Ma passiamoci di questo.

La strofa tredicesima ribatte:

L'allegro inno seguirono,
Tornando al firmamento:

onde dovè succedere naturalmente, senza bisogno che il Poeta ce lo dicesse, che

Tra le varcate nuvole
Allontanossi.

Se gli angeli tornarono cantando al firmamento, portando la conseguenza che il canto loro *s'allontanò fra le nuvole*, naturalissimamente, anzi necessariamente doveva il canto stesso *ascendere lento*, senza bisogno nessuno che il Manzoni spendesse più un verso a dichiararlo:

e lento
Il suon sacrato ascese.

I primi sei versi dunque della strofa decimaterza sono tutti una glossa alquanto semplice e senza dubbio molto oziosa e punto poetica, mentre prosaicissimo è poi l'altro verso che segue: *fin che più nulla intese*. Nè bello è qui il frequente mutar del soggetto nelle proposizioni coordinate, onde si cambia ad ogni emistichio il costrutto. Infatti prima il soggetto è *celesti* sottinteso; poi è *suon sacrato*, finalmente è *compagnia fedel*.

L'apertura della strofa decimaquarta ha tutt'altro che una mossa lirica e non basta certo la grandezza dell'avvenimento a giustificare una frase narrativa così prosaica come questa: *Senza indugiar*..... Le due ultime strofe sono popolarissime ed

hanno semplicità d'espressione e una certa soavità d'affetto:

Dormi, o Fanciul; non piangere;
Dormi, o Fanciul celeste:
Sovra il tuo capo stridere
Non osin le tempeste,
Use sull'empia terra,
Come cavalli in guerra,
Correr davanti a Te.

Dormi, o Celeste: i popoli
Chi nato sia non sanno;
Ma il dì verrà che nobile
Retaggio tuo saranno;
Che in quell'umil riposo,
Che nella polve ascoso,
Conosceranno il Re.

Se non che vorremmo ci fosse lecito notare anche qui una stonatura. Se il poeta ha qui umanato il sentimento religioso, se ha umanato anche il divino fanciullo per guisa da cantargli la nanna, e confortarlo a non piangere e invocare sul suo capo la calma delle potenze atmosferiche, certo perchè non ne turbino il sonno, a che mai quello strascico della penultima strofa?:

Use sull'empia terra,
Come cavalli in guerra,
Correr davanti a Te.

Se considera il fanciullo come uomo, perchè poi ricordargli che è un Dio? Se vuol ricordare ch'egli comanda alle tempeste, che bisogno c'era allora di pregarle mute per lui? Qui c'è inconseguenza.

Il poeta non ebbe una concezione piena e perfetta della rappresentazione tutt'umana che voleva fare o che sentiva di voler fare, e giunto a mezza strofa l'imagine biblica gli prese la mano, ond'egli finì con mettere insieme due concetti repugnanti, di cui l'uno distrugge l'effetto dell'altro.

XI. — Il quarto luogo nella serie cronologica degli Inni manzoniani spetta alla *Passione*, che il poeta compiè sul finire del 1815. E veramente l'anno fatale che segnava il riaddormentarsi dell'Europa nel letargo della servitù, fra le pastoie mortificatrici della Santa Alleanza, potrebbe sembrarci un tempo più che mai propizio al malinconico Inno che glorifica nell'arte il dolore universale. Noi non oseremmo affermare che nel Manzoni fosse una chiara consapevolezza di questo accordo fra la sua interiore inspirazione poetica e il momento storico che glie la destava. Anche meno pertanto oseremmo pensare che fosse nel poeta il deliberato proposito d'accordare il lugubre argomento e la lugubre intonazione del suo canto all'ineffabile abbiettarsi dello spirito publico, soprafatto dalle ristorate tirannidi e risospinto verso il medio evo. Nondimeno è fatale che la voce del poeta sia talvolta il grido della coscienza umana; e poichè alla coscienza umana fu allora gettato attorno un denso velo di pietismo, così la voce del poeta esce alla sua volta in tono di lamentazione dolorosamente pia e devota.

Il Venturi, interprete intelligente e amoroso ed apologista alquanto parziale degli Inni sacri, prelude al suo commento della *Passione* osservando come « il Manzoni in questo suo « Inno dalla lugubre solennità dei riti ecclesiastici e dalle Pro- « fezie annunzianti i misteri della Redenzione, si fa strada a « narrare i patimenti di Cristo, togliendo dalla storia evangelica « quei punti che più conferiscono a destar riverenza ed affetto, « ma fermandosi in special modo sui dolori sofferti da Lui nello « spirito. L'ingiustizia di tante crudeltà lo richiama all'idea del « castigo minacciato agli uccisori, e tosto con un pensiero d'a- « more alza al Padre, per placarne l'ira, una preghiera; e ri- « volgendosi in ultimo alla Madre, le rammenta ch'Ella è regina « dei mesti e ne invoca la pietà a pro di tutti nelle amarezze

« di questo esilio. Così dalle pratiche della Chiesa e dalle verità « che l'intelletto contempla e il cuore feconda, egli trae bellezze « degne dell'argomento e novità d'armonie, or commoventi, or « severe, ora consolatrici » (1). Il che è certamente ben detto e vero in più di qualche parte. Se non che il formalismo liturgico e la leggenda evangelica pigliano in questo inno assai più del campo che non facciano negli altri; onde qui scarseggia e per poco non diremmo che manchi del tutto quella come trasfigurazione dell'elemento religioso, per cui questo viene a prendere in certi punti della poesia manzoniana un tutto nuovo e vivo atteggiamento, un senso tutt'umano, una corrispondenza piena col sentimento universale dei fedeli. Nei momenti meglio inspirati de' suoi Inni il Manzoni non si aggira già col pensiero o con la fantasia nelle mistiche profondità dell'idea religiosa, nè s'industria di rendere nelle strofe il molteplice cerimoniale dei sacri riti; ma coglie la fede com'è viva nel cuore del popolo e la significa tal quale vi palpita dentro, e ne rende il colorito che dentro vi prende e i fantasmi che dentro vi suscita. Ma questo modo il Nostro non segue nella Passione dove, checchè ne paia al chiaro Venturi, predomina l'elemento descrittivo-rappresentativo, mentre l'elemento affettivo vi scarseggia grandemente, se pur non vi manca del tutto.

Le due prime strofe sono un'assai elegante descrizione del rituale cristiano; la qual cosa, se il pensiero del credente può contemplarla con entusiasmo, è pur sempre alcunchè fuori di esso, che a noi s'affaccia come fatto, ma in noi non palpita come sentimento. Solo un'imagine in questa protasi dell'Inno è veramente umana e sembra ricollocare nel cuore e ade-

---

(1) Cfr. *Gli inni sacri e il cinque Maggio dichiarati e illustrati da Luigi Venturi*, Firenze, Sansoni, 1877, pag. 22.

guare alla vita umana l'espressione del concetto sacro; quella che chiude la prima strofa:

Qual di donna che piange il marito,
È la veste del vedovo altar.

Qui la frase scritturale acquista calore e vita di sentimento nella comparazione tratta da una delle più profonde e delicate forme dell'umano dolore, e l'imagine prende tanta consistenza e forza nella fantasia accesa del poeta, che tutto il concetto concreto si veste di lei e in luogo della naturale e semplice espressione: *l'altare è spoglio dei suoi ornamenti*, il poeta umanizzando esso l'altare lo chiama *vedovo* e gli attribuisce ciò ch'è proprio dell'uomo, la veste. Così la similitudine si conchiude in un'imagine sola di cordoglio e di lutto umano. In ciò a noi pare consista l'eccellenza dell'arte nella moderna lirica religiosa; per ciò stesso si comprenderà di leggieri come non possiamo avere per altrettanto belli i versi che seguono:

Cessan gl'inni e i misteri beati,
Tra cui scende, per mistica via,
Sotto l'ombra de' pani mutati,
L'ostia viva di pace e d'amor;

dove senza dubbio il concetto mistico è reso con molta arte; ma non è egli vero che l'erudizione teologica e liturgica, anche se possono colpire l'intelletto, raffreddano di molto il sentimento?

Quel che segue è tutta parafrasi poetica di storia evangelica, è tutta rappresentazione perifrastica dei misteri della passione. E qualche volta la narrazione prende un andamento prosaico che la sonorità del verso e l'accordo euritmico delle rime non valgono a nascondere. Il qual difetto si manifesta massimamente nella strofa ottava, che in tutto il suo giro procede arrembata in forma tra espositiva e discorsiva, mentre poi i tre primi versi hanno andamento prosaico addirittura:

Ma chi fosse quel tacito reo,
Che davanti al suo seggio profano
Strascinava il protervo Giudeo,
Come vittima innanzi all'altar,
Non lo seppe il superbo Romano;
Ma fe' stima il deliro potente,
Che giovasse col sangue innocente
La sua vil sicurtade comprar.

E in ogni modo questa è la leggenda evangelica verseggiata, non già l'espressione umana e appassionata del sentimento religioso, che appunto ha da essere espresso nell'Inno sacro.

Maggior movimento acquista il canto nella strofa undecima, dove la liturgia e la leggenda cedono il campo al sentimento dell'uomo. Anche una volta il pio credente, nel fervore della carità che arde il suo cuore, invoca dal cielo misericordia e perdono universale;

E quel Sangue dai padri imprecato

che

Sulla misera prole ancor cade,

il pio Poeta prega che sia

. . . . . pioggia di mite lavacro:
Tutti errammo; di tutti quel Sacro-
Santo Sangue cancelli l'error.

Il qual nobile sentimento, che rifiorisce tante volte negli Inni del Manzoni, crediamo che sia, nel rispetto morale ed umano, uno dei più notevoli e magnanimi che inspirino la sua poesia. Tanto più che in questo il Poeta, non solamente s'è fatto interprete della coscienza comune, ma l'ha per così dire oltrepassata, glorificando un pensiero d'amore che forse è troppo squisitamente gentile perchè possa ancora essere così universale nello spirito popolare, com'è vivo nell'elevazione evangelica delle anime elette.

Naturale ci sembra l'ultima strofa; naturale e profonda nella mistica mortificazione dell'anima durante l'esiglio di questa

terra. Poichè la Passione è pur avvenuta, poichè i dolori fanno più triste il viver dei buoni, questi nostri dolori, misti ai dolori di Lui

Ci sian pegno d'eterno goder.

E giacchè la Passione avvenne per riaprire il cielo agli uomini e giacchè i dolori di questa terra sono un'arra delle gioie celesti, il Poeta profondamente e fervidamente credente non poteva chiudere in altro modo il suo Inno della Passione.

XII. — L'ultimo degli Inni sacri del Manzoni è, nell'ordine cronologico, la *Pentecoste*, concepita nel 1817 e lavorata in una prima redazione sino all'aprile del 1819, ripresa poi e compiuta, nella forma accettata dall'autore e universalmente conosciuta, nel 1822.

Uno studio comparativo delle varianti e delle correzioni, comechè non certamente privo di utilità e diletto, non sarebbe appropriato all'indole di questo libro; nondimeno crediamo conferisca alla notizia storica dei fatti e delle forme il recare qualche esempio della prima maniera che il Manzoni aveva concepito e verseggiato il suo argomento. Il quale a dir vero era preso anzi che no di lontano, poichè il cominciamento dell'Inno era un saluto al Sinai:

Monte ove Dio discese
Ove su l'ardue nuvole
Le ardenti ali distese
La gloria del Signor,
Salve o pendice eletta
Del solitario Sinai,
Salve infocata vetta
Ove il Signor posò.

Certamente questo principio non teneva molto della miglior maniera manzoniana, la quale s'inspira alla profondità dell'affetto e all'umano atteggiarsi e configurarsi del sentimento re-

ligioso nella coscenza comune. Qui invece è un esordio dove l'enfasi tiene il luogo del calore, dove il rigirarsi dell'idea dominante nelle ripetizioni *Monte..... pendice eletta..... Solitario Sinai..... infocata vetta*, tiene il luogo del movimento lirico. Non aveva ancor pensato il Manzoni di scartare il concetto di questa strofa, che già l'andamento e le espressioni gli spiacquero, e ritentò così:

Caliginosa rupe
Ove ristette Adonai,
E su le nubi cupe
L'ignito solio alzò,
Salve o solingo Sinai
Ov'ei fra il tuono e il lampo
De' suoi redenti al campo
Il suo voler dettò.

Questa strofe all'egregio prof. Padovan (1) sembra men felice della prima e, quanto alla forma, ha senza dubbio ragione. Ma il Manzoni aveva forse compreso che nella strofa della prima maniera, dopo il primo verso, il pensiero non faceva un passo.

Monte ove Dio discese,

aveva incominciato, e poi per gli altri sette versi veniva faccettando lo stesso stessissimo pensiero, sin che l'ultimo verso della strofa ripeteva assai poco poeticamente ed opportunamente l'idea medesima del primo:

Ove il Signor posò.

Questo difetto del rigirare la strofa nella ripetizione dei medesimi motivi si riscontra altre fiate nelle cose manzoniane. Questa volta il poeta se n'accorse e volle emendare e, per quanto riguarda la contenenza, emendò di sicuro; poichè restrinse in quattro versi quel che prima aveva detto in otto, e

(1) Cfr. G. Padovan, *Dell'Inno La Pentecoste di Alessandro Manzoni*, Torino, Bisso, 1888.

distinse con gradazione di concetto in due imagini: *Caliginosa rupe Ove ristette Adonai — E su le nubi cupe L'ignito solio alzò,* quel che prima era involuto e confuso in un concetto solo, arabescato negli avvolgimenti e nei ritorni di una strofa intera. Nei quattro nuovi versi potè così sviluppare l'idea della *Legge* da Dio promulgata sul *Solingo Sinai... fra il tuono e il lampo.*

Se non che l'espressione è assai meno franca e vivace di prima, e la strofa procede stentata, faticosa, inarmonica. Quell'*Adonai* e quel *Sinai* non sono sdruccioli perfetti; quel primo settenario, formato d'un pentasillabo e d'un bisillabo, ha intonazione troppo modesta per la solennità d'un inno; quel *nubi cupe* ripete su per giù il *caliginose* del primo verso, e offendono l'armonia quelle assonanze sibilanti che s'incalzano nel terzo e quarto verso: *Solio alzò Salve Solingo Sinai.*

Dal saluto al Sinai il poeta, con un *ma* che sembra scarso a giustificare il passaggio, passa al pensiero di Sionne, chiedendosi qual saluto sarà degno di lei:

Ma tu più cara a Dio,
Sionne, or di silenzio
Coperta e non d'oblio,
Vedova de' tuoi re;
Tu bella un tempo e libera,
Che bella ancor sarai,
Tu che saluto avrai
Che degno sia di te?

Qui, oltre la cacofonia del secondo verso, è facile notare il concettuzzo del secondo e terzo: *coperta di silenzio e non d'oblio,* e l'andamento sconnesso e scapestrato alquanto e prosaico della seconda quartina. E il Manzoni rifece:

Ma tu che un dì Signora
Fosti di tanti popoli
Che *il* sarai forse ancora,
Sion, madre di re,

Sepolta or nel silenzio
Ma nell'oblio non mai,
Tu che saluto avrai
Che degno sia di te?

dove, se v'ha qualche miglioramento, non è che nel più sostenuto e serrato andar della strofa. Nel complesso può affermarsi che pochi concetti e poche imagini l'Autore ha conservato nell'ultima redazione del suo Inno, universalmente considerato come il migliore di tutti; discordando in qualche parte dal presso che unanime consenso de' dotti solamente il Tommaseo (1), che alla *Pentecoste* concede la palma per *altezza e universalità di concetti e diligenza di stile,* ma quanto a *pienezza d'idee, originalità, efficacia e bellezza totale* la giudica inferiore al *Natale* e alla *Risurrezione;* al *Nome di Maria* quanto a *tenerezza e soavità d'affetti;* a tutti per *franchezza,* eccettuatone il *Nome di Maria.* Ne' quali giudizi è per avventura più sottigliezza che verità e precisione. In ogni modo è agevole comprendere come la *tenerezza e soavità d'affetto* dovea spiccar di più nel *Nome di Maria* che non negli altri, per necessità d'argomento e di concetti; mentre può riuscire ostica e dura a più d'uno quella sentenza onde l'illustre dalmata conclude che la *Pentecoste* è meno *originale* e nel complesso *meno bella* del *Natale.* Lasciando ora stare i confronti, spesso pericolosi e inopportuni, vediamo se del celebratissimo Inno possiamo formarci un giudizio nostro.

Pentecoste è voce greca che significa *Quinquagestma* ed è la « festa solenne che si celebra dalla Chiesa cristiana in me« moria della discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli nel Ce« nacolo, cinquanta giorni dopo la risurrezione di Cristo, perciò « detta ancora la festa dello Spirito Santo. Da quel giorno co-

(1) Cfr. N. T., *Inspirazione ed arte,* Studi, Firenze, Le Monnier, 1858.

« minciò per bocca degli Apostoli la propagazione della nuova « fede. Indi il poeta ha tratto l'origine e la ragione di quest'Inno, « fondandosi sul Cap. II degli *Atti degli Apostoli* » (1).

Come la discesa dello Spirito Santo è stata il principio e il fondamento alla diffusione della fede e alla costituzione della Chiesa, così il Manzoni, in luogo d'indugiarsi a narrare il fatto evangelico, come già nella prima redazione dell'Inno:

Ecco un fragor s'intese;
Qual d'improvviso turbine
Fiamma del ciel discese
E sovra lor ristè,

volge una fervida ed eloquente apostrofe alla Chiesa stessa, che ne fu il frutto. Nell'estro inspirato del poeta l'imagine biblica si colora in frasi potentemente efficaci, e l'incalzarsi rapido dei concetti e il devolversi scintillante e sonante delle strofe magnifiche e piene lascia nell'imaginazione e nell'animo di chi, leggendo, sa sentire, un'impressione calda e vivissima. Conferisce all'effetto la sospensione del pensiero, trattenuto per dieci versi che ne esprimono sette aspetti diversi:

1-2 Madre dei Santi, immagine
Della città superna,
3 Del sangue incorruttibile
Conservatrice eterna;
4 Tu che da tanti secoli
Soffri, combatti e preghi;
5 Tu che le tende spieghi
Dall'uno all'altro mar;
6 Campo di quei che sperano,
7 Chiesa del Dio vivente.....
Dov'eri mai? Qual angolo
Ti raccogliea nascente.....

E dopo la rapida interrogazione sulla quale il pensiero appena

(1) Cfr. Giovanni Mestica, *Manuale della Letteratura italiana nel secolo decimonono*, Vol. II, parte I, pag. 206, Firenze, Barbèra, 1885.

si posa, un'altra fuga di concetti attissimi, per la natura loro e per il modo come sono espressi, a colpire profondamente il lettore:

Quando il tuo Re, dai perfidi
Tratto a morir sul colle,
Imporporò le zolle
Del suo sublime altar?

Dopo di che, con alto e vigoroso movimento lirico e con bella euritmia nella disposizione dei pensieri e nell'andamento della strofa, segue l'efficace ripresa:

E allor che dalle tenebre
La diva spoglia uscita
Mise il potente anelito
Della seconda vita;
E quando in man recandosi
Il prezzo del perdono
Da questa polve al trono
Del Genitor salì;
Compàgna del suo gemito,
Conscia de' suoi misteri,
Tu, della sua vittoria
Figlia immortal, dov'eri?

Dove l'incalzarsi iterato delle circostanze e dei predicati accresce naturalmente e compie l'effetto della prima parte dell'esordio. Nel quale alcuna menda hanno per vero trovata i critici, rispetto alla forma. Al Salvagnoli-Marchetti non piacque la seconda quartina della seconda strofa, *perchè è da Martini chiamare altare un monte.* Non diremmo cotesto; pur tuttavia non ne sembra eccessivo notare che se, come i più voglion credere, *il suo sublime altar* è perifrasi che significa la *croce*, perifrasi bella del resto quanto a sè, non può aversi per buona la frase: *imporporò le zolle della croce;* e interpretare il *della croce* per — *sulle quali sorgeva la croce* — ha dello stiracchiato parecchio e non accresce pregio a questo luogo. Il quale è reso anche men bello da quella distinzione che l'Autore vi fa tra

colle e *zolle* che in fondo sono una cosa stessa; perocchè *zolle* non può voler dire che *suolo, terra.* Onde, se sarebbesi potuto accettare una proposizione come questa: *imporporò la terra della* (sulla quale sorse la) *sua croce,* non ci pare commendevole un giro di frase come questo: *tratto a morire sul colle, imporporò la terra su cui sorse la sua croce.* E la ragione dell'imperfezione sta in ciò che, dopo l'idea di *colle,* al concetto di *zolle* non si può riferire altro qualificativo, perchè esse non possono appartenere che al colle. Quel genitivo *del suo sublime altar* spezza così bruscamente la relazione naturale dei concetti e riesce poco chiaro e poco corretto. Dato il pensiero del poeta, salva la forma poetica e ritmica, non si poteva dire che in questi due modi: o — *tratto a morire sul colle ne imporporò le zolle:* — oppure: — *tratto a morire, imporporò le zolle su cui fu eretta la croce.* — Del rimanente è qui un vizio fondamentale di concetto; quel vizio in cui, ci sia permesso dirlo francamente, non di rado cade il Manzoni: la tautologia. Volere o non volere, questi quattro versi, anche prescindendo da ogni altra osservazione, si raggirano su di una ripetizione d'idea: *Tratto a morire sul colle* e *imporporò le zolle* sono in fondo la medesima cosa e al concetto del poeta era più che sufficiente ch'ei dicesse: — *quando il tuo Re dai perfidi fu tratto a morir sul colle* — oppure: — *quando il tuo Re imporporò le zolle.* — Checchè altri pensi di ciò, ne pare evidente che il Manzoni, fissata l'idea, appropriatissima qui, del *sangue sparso sulla croce,* volle esprimerla con la perifrasi *suo sublime altar;* ma non gli riuscì poi di combinarla col resto se non per mezzo di quel poco felice legame concettuale e ritmico che è nelle parole *colle-zolle.*

Tutte coteste osservazioni però cadrebbero, quando si credesse di poter interpretare il *sublime altar* non già per la *croce,* ma per il *Calvario.* Alla quale spiegazione noi inchi-

niamo apertamente. Allora il distico

Imporporò le zolle
Del suo sublime altar

non farebbe una grinza; nè potrebbe condannarsi il poeta d'aver con imagine eccessiva chiamato *altare* un monte, poichè sembra assai facile comprendere come nella sua imaginazione egli possa concepire quale un altare sacro alla fede e alla redenzione del genere umano il colle sul quale fu consumato il sacrifizio dell'Uomo-Dio. Altri potrebbe obbiettare piuttosto che se l'*altar* è il *Calvario,* c'è ugualmente difetto d'espressione, essendo già stato nominato prima:

Tratto a morir sul colle.

Sicchè sciogliendo il pensiero dall'imagine dell'*altar* se n'avrebbe una ripetizione così fatta: — *tratto a morir sul colle imporporò le zolle del colle dove fu ucciso.*

Al che crederemmo si potrebbe rispondere che somigliante forma quasi tautologica entra per l'appunto negli abiti stilistici del poeta, secondo s'è già veduto in più luoghi e ancora si vedrà più innanzi. D'altro lato la tautologia non riuscirebbe qui così spiegata e piena com'è in altri luoghi, atteso che prima si accenna al colle come al luogo materiale del supplizio, poi l'idea morale e religiosa del fatto lo fa concepire come un *altare.*

Nella terza strofa non piacque a taluno il *potente anelito,* perchè non conforme a proprietà. Nondimeno sembra che per estensione si possa prendere *anelito* nel senso generico di respiro, e la parola nuova e quasi impensata non è lontana dal rendere la straordinarietà, la meraviglia vaga del fatto. Più consistenti a nostro credere sono le censure fatte alla seconda quartina di questa medesima strofa per la frase:

in man recandosi
il prezzo del perdono.

E nel vero è un'idea un po' troppo mistica e indeterminata questo *prezzo del perdono*, e con tale indeterminatezza e col valore puramente mistico che ha, non è niente affatto propria quella determinazione tutta concreta: *in man recandosi*, con cui il poeta l'accompagna.

Ma togliendoci da queste minuzie e sottigliezze stilistiche, che non vorremmo paressero a qualcuno irriverenti, seguiamo il poeta, il quale veramente pieno d'ardor sacro rende con una mirabile imagine il discendere e il propagarsi dello spirito:

Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa
E i color vari suscita
Dovunque si riposa,
Tal risonò molteplice
La voce dello Spiro:
L'Arabo, il Parto, il Siro
In suo sermon l'udì.

« Allorchè gli Apostoli, chiosa il Venturi (1), ripieni dello Spirito, presero ad evangelizzare le genti nel dì della Pentecoste; quanti stranieri venuti dall'Arabia, dalla Pàrtia, dalla Siria, e da altre lontane regioni erano accorsi allora a Gerusalemme, gli udirono favellare ciascuno nella propria lingua ». Qui non abbiamo dunque se non la pura enunciazione del fatto evangelico; ma quanta vivacità di colorito non acquista essa dalla splendida similitudine che la prepara?

Nelle strofe che seguono non è più alcun cenno al mistero evangelico; ma il profondo sentimento di esso compenetra tutto lo spirito del poeta, ne riscalda gli affetti, ne colora i pensieri e le imagini, e si diffonde nelle strofe scintillanti e trabocca dalle espressioni tutte infiammate di carità e d'amore. Perocchè lo *Spirito* è *Amore;* e il poeta con inspirazione poeticamente

(1) Loc. cit., pag. 61.

magnanima, acceso anch'egli di questo amore, invoca e glorifica i doni del Paraclito, accordando in un canto che par fatidico le voci possenti della coscienza cristiana e della coscienza umana. E poichè noi non sappiamo trovare altezza poetica nella moderna lirica religiosa dove non regni e ferva il senso dell'umanità, così agevole sarà comprendere come alto noi collochiamo quest'inno del Manzoni, dacchè non sappiamo in che l'arte moderna abbia prodotto altro pezzo di poesia, dove al senso della fede, in forma più alta e splendida, con più universalità di concetti, con più elevatezza morale si contessa e compenetri l'eterno umano. Nell'entusiasmo dell'inspirazione il poeta trova la mossa vigorosa a richiamare le menti alla meditazione del santo mistero, a glorificare nei cuori la nuova legge d'amore che s'annunzia. — O adoratori degli idoli volgete lo sguardo a Solima. Voi che aprite i giorni di più felice età, alla bugiarda pronuba non sollevate il canto; cresce serbato a Dio quello che nutrite in seno. Perchè la schiava sospira baciando i suoi pargoli? Non sa che ai miseri è destinato il regno dei cieli e che Iddio

A tutti i figli d'Eva
Nel suo dolor pensò? —

Così un sentimento di pace e letizia ineffabile si diffonde nelle strofe alate e da esse prorompe, tra il scintillio delle imagini splendide e le pitture che son brevissimi tocchi e pur riboccano d'affetto e pietà. Nè intanto si raffredda la foga dell'inno; anzi par che l'impeto poetico si rinforzi ed accresca in sè stesso, par che l'onda dell'estro e del verso trascini vie più rapidamente il poeta. Il quale innalza la sua fervida invocazione allo Spirito, cominciando con un'altra sospensione, protratta per tutta una strofa e piena d'affetto:

O Spirto: supplichevoli
A' tuoi solenni altari;

Soli per selve-inospite;
Vaghi in deserti mari;
Dall'Ande algenti al Libano,
D'Erina all'irta Haiti,
Sparsi per tutti i liti,
Uni per te di cor,
Noi t'imploriam!.....

Singolare l'insistere ch'egli fa su quel sentimento d'amore universale, che dà il motivo principalissimo al suo inno:

..... Placabile
Spirto discendi ancora,
A' tuoi cultor propizio,
Propizio a chi t'ignora.

Le ultime strofe sono poi tutte una calda enumerazione dei doni che il Poeta invoca dallo Spirito Santo. Il puro concetto etico e il gentile sentimento umano del vero e del bene si fondono così perfettamente nell'inspirazione poetica, che il pensiero e l'animo di chi legge son trascinati e infiammati dal medesimo entusiasmo che riscalda l'autore e, seguendo l'onda magnifica del verso, niuno bada a qualche menda dello stile. Il Salvagnoli-Marchetti notò con qualche ragione che i *cor nel dubbio estinti* (str. XII), non è espressione corretta. Un cuore ch'è nel dubbio corre gran pericolo *d'estinguersi* spiritualmente; ma, appunto perchè ancora dubita, non può dirsi estinto. Sarebbe lo stesso che dire *morto nella malattia.* Leggiadra e vivace nel primo concepimento, come tutte le similitudini del Manzoni, è l'imagine della strofa decimaterza:

I doni tuoi benefica
Nutra la tua virtude,
Sicoome il sol che schiude
Dal pigro germe il fior.

Ma il ripigliar le mosse da questo bel paragone per distendersi tutt'un'altra strofa (XIV^a) a specificarne certi accidenti e circostanze che col concetto principale non han che vedere;

il prolungare insomma per altri otto versi il secondo termine della similitudine ci sembra un eccesso di colorito, un abuso di figura, che menoma l'economia dell'ode, ne guasta la simmetrica distribuzione delle parti e richiamando il pensiero a particolarissime circostanze tutte remote dall'idea morale-religiosa che prima ha significato, attenua il calor lirico, attarda il movimento e scema l'impressione. Volendo anche più sottilmente particolareggiare, può notarsi che la frase:

Adorator degli idoli
Sparso per ogni lido

non sembra molto propria perchè la convenienza concettuale voleva *adoratori..... sparsi*, chè il singolare non può essere sparso. E facilmente poteva correggere l'Autore, se non era che *sparsi per tutti i liti* trovasi anche alcune strofe più avanti. Nella strofa XVII non par bello quel *bamboli*, che piacque al Nostro anche nella *Risurrezione* (str. XIII) e ch'egli usò in questi due luoghi a preferenza di *pargoli* o d'altro, forse per un non so che di maggiore dolcezza e vorremmo poter dire *domesticità* d'affetto che gli parve di sentire in questa parola. Il *lembo sciolto* dei fiori (str. XIV) ha un po' dello sforzato e le *ascose vergini* esprimono un concetto poco determinato. Ma di riscontro a queste piccole macchie faremo notare una qualità particolare a quest'Inno manzoniano, che conferisce assaissimo alla sua pienezza, sì nel riguardo della contenenza che nel riguardo dell'effetto. Vogliamo accennare a una certa concettosità che si condensa in efficaci sentenze e in rapidi passaggi, i quali fissano certe idee fondamentali di umana virtù e di religiosa pietà atte ad accrescere solennità e veramente lirica altezza a tutta l'ode. Così, per ricordare soltanto alcune delle più notevoli di tali sentenze, la strofa decima si chiude efficacemente con questo pensiero morale:

Pace, che il mondo irride,
Ma che rapir non può.

E la decimaseconda ha questo concetto, che non può forse neanche dirsi scevro in tutto di sottigliezza quanto a sè, e di artifizio quanto all'espressione:

E sia divina ai vinti
Mercede il vincitor.

Con un simile atteggiamento concettuale si chiude la strofa decimaquinta:

Vi spira uno sgomento
Che insegni la pietà;

mentre nella decimasesta rifiorisce un nobile sentimento che anche Dante espresse e che il Manzoni aveva già accennato nella *Risurrezione:*

Cui fu donato in copia
Doni con volto amico,
Con quel tacer pudico
Che accetto il don ti fa.

Finalmente pieni di concetto e di profondo sentimento della realtà sono gli epiteti che ingemmano le due ultime strofe del bellissimo canto.

XII. — Dal breve esame che ne abbiamo fatto si rende manifesta l'indole della lirica sacra del Manzoni. Altri veda quanto da Prudenzio, da Paolino d'Aquileia e da altri innografi cristiani abbia il Nostro derivato qualche reminiscenza ai suoi canti; nessuna meraviglia del resto che, raggirandosi la poesia religiosa in una cerchia assai limitata e quasi fissa d'idee generali, il Manzoni mostrasse qualche affinità di pensiero con antichi innografi, anche supposto che non li conoscesse. Checchè sia di ciò, per l'indole del nostro lavoro crediamo doverci restringere ad alcune brevi considerazioni generali che valgano a stabilire il valore storico degli Inni sacri del Nostro.

I sacri poeti della Chiesa, che nel medio evo ne cantarono in latino e in istrofe rimate i fasti e i misteri, derivavano l'inspirazione direttamente da una duplice fonte: le sante scritture e il proprio ardore religioso. Allora il sentimento della fede era così profondamente radicato negli spiriti, la tradizione evangelica era storia non solamente vera, ma così viva e presente nella coscienza universale, che anche la pura e semplice narrazione dei fatti vestiva i più fulgidi colori della poesia e, come il fatto stesso diveniva nelle coscienze sentimento, così sentimento caldo e possente diventava nella poesia. Da ciò il sublime nell'ingenua semplicità dell'affetto che strugge molti degli Inni latino-cristiani e molte delle laude e canzoni spirituali italiane dei secoli decimoterzo e decimoquarto. Il Risorgimento gittò un manto d'eleganze classiche attorno al nudo e palpitante misticismo del medio evo; ma con gli ornamenti e l'euritmica compostezza delle elegie, dei carmi e dei poemi latini del quattro e cinquecento la poesia religiosa perdette assai di vita e di freschezza e, più che l'espressione d'un sentimento forte degli animi, divenne quel che molte altre specie di poesia: una forma d'arte, un gioco dell'intelletto, un argomento consuetudinario per belli esercizi di stile.

Ritornata in onore la poesia popolareggiante, la lirica religiosa tramezzò fra le morbidezze del madrigaluccio accademico e la rozzezza volgare e un po' grottesca della sacra Rappresentazione; appresso soggiacque anch'ella alle vicende onde ogni arte venne travagliata, e fu gonfia col Marini e i suoi, vuota col Lemène e gli altri arcadi. Quando poi nuovi concetti e nuovi ideali d'arte sembrarono farsi strada, e il Varano, il Minzoni, il Monti, fra gli altri, rimessero in onore Dante e la Bibbia, e la molteplice scuola emiliana dei Savioli, dei Cerretti, dei Mazza, seguendo e raddolcendo il Parini, ebbe innalzata a dignità di ode la canzonetta rolliana e metastasiana,

composta di settenari agilmente devolventisi nelle strofette serrate e rapide; allora anche la lirica sacra prese una nuova maniera e cercò di derivare dall'imaginoso frasario della Bibbia e dal severo andamento morale, che l'ode aveva assunto dal Parini in poi, un atteggiamento nuovo, il quale parve meglio rispondere ai nuovi ideali dell'arte e alle nuove tendenze degli spiriti. Il modello di questo genere, o vogliam dire il componimento che più compiutamente reca ad atto cotesti concetti poetici, è la *Parola di Dio* di Agostino Paradisi (1), dove la novità della mossa e della combinazione strofica, il configurarsi della imagine e della tradizione scritturale fanno presentire più di qualcosa dell'Inno manzoniano. Se non che il poeta modenese, fiorito nel pieno rigoglio del classicismo pariniano, nella tradizione un po' paganeggiante dei poeti Estensi, non era molto atto a liberarsi da quel formalismo retorico, onde nella poesia d'argomento sacro la gonfiezza e il boato della frase tenevano il luogo del sentimento religioso. Per il che nell'ode del Paradisi cerchi invano l'espressione d'un affetto profondo, d'una commozione o d'un entusiasmo sincero. Egli fa balenare al pensiero del lettore una serie di paurose e rubeste imagini, che possono bastare a scuoterlo, ma non certo a conseguire il solo vero e degno effetto della poesia lirica, quello di commuovere e d'infiammare.

Ma il Manzoni, più pura e fervida coscienza religiosa, se anche non pure una volta s'è lasciato sedurre al concetto e alla frase biblica e all'esteriorità del cerimoniale liturgico, nondimeno nella parte veramente originale ed eccellente della sua lirica sacra ha fatta ragione a quell'elemento umano ch'è il vero fondamento dello spirito religioso, e senza cui non ci

(1) Cfr. *Poesie scelte* di Agostino Paradisi, Milano, Società tipog. dei Classici italiani, 1830.

può essere nè verità nè forza nei sentimenti, nè verità nè efficacia nè universalità nell'arte. Il Paradisi esprime sempre il mistero biblico in sè e per sè, e narra e descrive coi risentiti, ma freddi colori che la sua non ricca fantasia ha stemperati senza farli passare attraverso al suo cuore. Non così il Manzoni; nei migliori luoghi del quale il mistero sacro diventa vero e proprio sentimento, perchè reso con quei colori, atteggiato di quell'affetto, umanato con quel palpito ch'esso è capace di destare nella coscienza del popolo, tanto più profonda e sincera quanto più libera da ogni riflessione di pensiero. « La base ideale, scrive il De Sanctis, degli *Inni* è sostanzialmente democratica; è l'idea del secolo battezzata sotto il nome d'idea cristiana, l'eguaglianza degli uomini tutti fratelli di Cristo, la riprovazione degli oppressori e la glorificazione degli oppressi; è la famosa triade libertà, uguaglianza, fratellanza, vangelizzata; è il Cristianesimo ricondotto alla sua idealità e armonizzato con lo spirito moderno. Onde nasce un mondo ideale riconciliato e concorde, ove si acquietano le dissonanze del reale e i dolori della terra. Ivi è il Signore che nel suo dolore pensò a tutti i figli d'Eva; ivi è Maria nel cui seno regale la femminetta depone la sua spregiata lacrima; ivi è lo Spirito che scende aura consolatrice nei languidi pensieri dell'infelice; ivi è il regno della pace che il mondo irride e che non può rapire. Il nunzio di Dio non si volge alle vegliate porte dei potenti, ma a' pastori ignoti al duro mondo. La madre compose il figliuolo in poveri panni nell'umil presepio. Il povero sollevando le ciglia al cielo che è suo, volge in giubilo i lamenti, pensando a cui somiglia. La schiava non sospira più baciando i pargoli, non mira invidiando il seno che nutre i liberi. Lo Spirito scende placabile, propizio a' suoi fautori, propizio a chi l'ignora. Il fanciulletto nella veglia bruna chiama Maria, il navigante nella tempesta ricorre a Maria. Gli uo-

mini sono nati all'amore, nati alla scuola del cielo. Questo mondo ideale contiene in sè il mondo morale, come l'aveva concepito il pensiero moderno. È il mondo della libertà e dell'eguaglianza tolto a' filosofi e rivendicato alla Bibbia, alla rivelazione cristiana..... Il mondo religioso ridotto a vacua esteriorità riacquistava un contenuto, riconduceva nelle sue forme l'antico ideale oscurato nella coscienza e, spogliatosi la sua rigidità dommatica e dottrinale, brillava come arte e come morale » (1).

---

(1) Cfr. De Sanctis, *Nuovi saggi critici* (*Il mondo epico-lirico* di Alessandro Manzoni, pag. 299, Napoli, 1879. — Strano che dopo aver così bene (salvo l'abuso di qualche formola) significato lo spirito democratico e moderno che avviva la lirica sacra del Manzoni, l'illustre critico contraddica e distrugga tutto il suo discorso, affermando tosto dopo: « L'ispirazione non esce dal suo cuore, non dalla sua fede, esce dalla sua imaginazione. Non è un credo, è un motivo artistico (!). La mira è a trasportare il soprannaturale nell'imaginazione e, se posso dir così, a naturalizzarlo ». Dove si vede chiaramente che il formalismo dottrinario qui ha preso la mano allo scrittore, facendogli interpretare l'arte del Manzoni in modo al tutto diverso da quello che l'aveva presentata prima.

LEZIONE V.

Alessandro Manzoni.

LA LIRICA CIVILE E I CORI

I. *Marzo 1815* e *Marzo 1821*. — II. *Il cinque maggio*. — III. Il coro del *Carmagnola*. — IV. Il primo coro dell'*Adelchi*. — V. Il secondo coro dell'*Adelchi*. — VI. Idee generali intorno alla lirica del Manzoni.

I. — L'ardente zelo che inspirò al Manzoni gli *Inni sacri* e sembrò qualche momento fosse per chiudere il suo pensiero e l'arte sua entro le pastoie del dommatismo e dell'ascetismo, non ispense fortunatamente in lui i sensi del cittadino. Quando, sfasciato l'impero Napoleonico, stava per ribadirsi il giogo austriaco in Italia, Gioachino Murat, re di Napoli, concepì l'ardimentoso disegno di farsi promotore e capo d'un'impresa che doveva raccogliere ad indipendente unità le varie regioni italiane. Accampatosi con numeroso esercito a Rimini, indirizzò agli Italiani il 30 marzo 1815 un caloroso proclama che inspirò al Manzoni una canzone patriottica, la quale non giunse oltre il principio della quinta strofe, giacchè il precipitar degli avvenimenti, volta in peggio l'impresa del re Gioachino, gli tolse l'opportunità e la convenienza di compiere il suo canto. Il

quale, stando al Prina (1) e agli altri che nell'incensare il grand'uomo non ebbero discrezione, « con la maschia canzone dantesca

O patria degna di trionfal fama (2)

e con quella del Petrarca

Italia mia, benchè il parlar sia indarno

avrebbe formato una sublime trilogia. E fu sventura per le lettere italiane ». E accanto a questo imparaticcio manzoniano che per *sventura d'Italia* (!) il Prina deplora incompiuto, egli non degna di neanche menzionare la gloriosa canzone del Leopardi, nata tre anni dopo da un ingegno quadrilustre, sbocciato e maturato da sè. Oh la giustizia degli uomini pii!

Gittate nello stampo della canzone petrarchesca *Spirto gentil*, e strascicanti la lieve imitazione nello stento d'un metro compassato e pesante, che non rispondeva al gusto e all'estro naturale del poeta, le strofe per il Proclama di Rimini non recano, si può dire, l'impronta dell'arte manzoniana nè per l'andamento del verso, nè per il giro della frase, nè per il colorito delle imagini, nè per le altre qualità dello stile. Nè si riconoscerebbe il Manzoni neanche nei concetti, se non fosse quel passaggio della strofe quarta, dove hai un atteggiamento e un pensiero veramente manzoniano:

Egli è sorto, per Dio! Sì, per Colui
Che un dì trascelse il giovinetto Ebreo
Che del fratello il percussor percosse,

e in quella similitudine della strofe seconda che si chiude con

---

(1) Cfr. Benedetto Prina, *Alessandro Manzoni*, Milano, Rechiedei, 1874, pag. 20. Il Prina fa suo un errore di Paolo Ferrari. Cfr. Carducci, *A proposito di certi giudizi* su A. M., *In Bozzetti critici* ecc., pag. 321.

(2) *Che non è nè dell'Alighieri, nè bella*, chiosa il Carducci. Op. loc. cit.

un certo movimento dantesco:

> Come siede il mendico
> Alla porta del ricco in sulla via;
> Alcun non passa che lo chiami amico,
> E non gli far dispetto è cortesia.

Degno di considerazione tuttavia, quanto al concetto, è più d'un luogo di queste strofe, perchè fin dal 1815 l'Autore ci afferma il suo sentimento unitario. Fin dal 1815, quanto al segreto pensiero del Manzoni; chè quanto al pubblico, e in ciò è pure non piccola parte del valore della lirica patriottica, non fu data fuori che nel 1848 dal governo provvisorio di Lombardia, dopo l'epopea delle 5 giornate di Milano. Comunque, se anche non ebbe stoffa da eroe, il Manzoni nutriva ancor nel '15 sentimenti come quelli espressi in questo brutto verso:

> Liberi non sarem se non siamo uni,

e in questo bel distico

> E all'uom che pugna per le sue contrade
> L'ira e la gioia dei perigli infonde.

Sei anni appresso rinverdirono le speranze dei patriotti, poichè i moti piemontesi del 21 sembrarono un'aurora di nuovi destini per l'Italia oppressa e divisa. Dietro quell'aurora non sorse il sole della libertà, ma seguì un nubiloso mattino di cospirazioni segrete, di dolori ineffabili, d'esigli, di prigionie, di supplizi. Nondimeno i cuori ne furono accesi, ed anche il genio del Manzoni salutò quell'aurora con uno de' suoi più nobili canti. Se non che erano giorni tremendi quelli, quando una parola, un'accusa, un sospetto fruttavano durissime e orribili prigionie a chi aveva pur tanta ventura da sfuggire alla morte. Il Manzoni, uomo di miti spiriti e tutto dato alle cure e agli affetti domestici, non aveva natura di cospiratore nè di martire. Obbedendo all'impulso generoso del suo cuore, egli espresse in versi caldi d'amor patrio e di sacro entusiasmo i sentimenti che

quei primi moti avevano destato ne' più nobili petti; ma non si assicurò di dare al pubblico quei versi, nè tampoco, a quel che sembra, affidarli alla carta; ma li tenne chiusi nella fedele memoria sino al 1848, quando l'epico trionfo delle cinque giornate milanesi pareva aver mutato in pieno meriggio la trepida aurora che li aveva inspirati ventisette anni prima.

L'Inno intitolato *Marzo 1821* fu dunque pubblicato dal Manzoni nel 1848, premessavi una dedica a Teodoro Koerner *poeta e soldato* tedesco morto difendendo il suolo della patria. « *Alla illustre memoria — di Teodoro Kœrner — Poeta e soldato dell'Indipendenza Germanica — morto sul campo di Lipsia — il giorno XVIII d'Ottobre MDCCCXIII — nome caro a tutti i Popoli — Che combattono per difendere o per conquistare una patria.* » E la dedica non è senza profondo significato, sia ch'ella esprima un'acerba ironia o ch'ella esprima la lieve speranza di destare un rimorso o una resipiscenza (1).

Il carattere particolare di quest'inno è una grave solennità che contiene l'ardore e l'entusiasmo entro i termini della più squisita mitezza d'animo e della più longanime morale cristiana. Ciò pare un gran pregio al Venturi, il quale nella sua sconfinata idolatria per il Manzoni giunge a scrivere: « *non trascende* (*come in altri verseggiatori*) *in odio superbo, in rabbie velenose, in violenti disprezzi* ». Le quali parole fanno sorgere nell'animo amari pensieri circa le già lamentate ingiustizie degli uomini pii. Perocchè quei verseggiatori erano poeti che come *Gabriele Rossetti, Giovanni Berchet, Alessandro Poerio, Goffredo Mameli* lanciavano le loro strofe *rabbiose* in faccia al nemico, mentre il Manzoni teneva prudentemente celate le sue; e affrontavano gli esigli o morivano combattendo per la

(1) Così press'a poco il Broglio, cit. dal Prina, loc. cit., pag. 21.

Patria, mentre il Manzoni godeva la pace campestre della sua Brusuglio. Non facciamo già carico al vostro idolo di non essere andato in esiglio o alla morte; ma un po' più di rispetto, per Dio, per quelli che ci sono andati! E certamente finchè i poeti tenevano celati i loro canti patriottici, scarso conforto poteva dare la poesia alla causa nazionale. Se in quanto all'arte i canti dei quattro summentovati non valgono forse questo solo del Manzoni, quanto all'effetto civile quell'odio sacrosanto e magnanimo, e non *superbo;* quelle *rabbie* che furono tutt'altro che *velenose* e che un moderno italiano avrebbe dovuto chiamar *sante ire;* quei disprezzi che non erano *violenti,* perchè non inspirati dalla *violenza,* ma erano sublimi perchè nutriti contro la violenza, sono venuti a capo di scuotere i petti e infiammarli all'entusiasmo dei martirii e delle battaglie; il qual risultato non poterono conseguire le blande strofe del '21, non foss'altro, perchè non furono fatte conoscere a nessuno.

Più giusto, naturalmente, il De Sanctis riconosce in quest'inno un andamento composto e grave, una certa calma solennità nella rappresentazione dell'affetto e del momento storico, che, se poteva togliere o scemare alquanto il vigore dell'impressione in mezzo alle transitorie circostanze che hanno inspirato il canto, doveva però conferire di molto a conservarne il pregio e l'effetto estetico nei lettori d'ogni tempo. « La poesia del « Manzoni, scriveva l'illustre critico, non è solo un inno di « guerra agli Italiani, ma un richiamo a tutte le nazioni civili. « La parola del poeta è indirizzata agli Italiani e ai Tedeschi « insieme. In tanta concitazione di animo non gli esce una sola « parola di odio, di vendetta, di bassa passione (1); lontano pa- « rimenti da ogni jattanza, non è il fremito e la spuma della « collera, ma la quieta temperanza d'un anima virile ». Il che

(1) E questo è correr troppo con la frase. Perchè doveano uscir parole di *bassa passione?* o da qual altro poeta patriottico uscirono?

è verissimo e, nel rispetto della pura morale umana non meno che dell'estetica, è anche bellissimo.

Esaminando ora il canto manzoniano solamente nel riguardo dell'arte, noteremo la solennità e pienezza dell'esordio assai ben adatto a colpire la mente di chi legge rispetto a ciò che il poeta gli rappresenta, cioè il giuramento dei prodi. Il qual giuramento, osserva da par suo il De Sanctis, *non viene da entusiasmo poco durabile, ma da calmo e solenne proposito, perchè gl'italiani non sono rappresentati nell'atto della collera con gesti incomposti, con grida selvagge, con occhi scintillanti, ma in attitudine scultoria,*

Tutti assorti nel novo destino.

Efficace la ripresa del giuramento, con espressioni diverse e più intense, sulla fine della seconda strofe, osservandosi così una bella simmetria ricca d'effetto.

Han giurato: Non fia che quest'onda
Scorra più tra due rive straniere:
Non fia loco ove sorgan barriere
Tra l'Italia e l'Italia mai più.
L'Han giurato . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Già le destre hanno strette le destre;
Già le sacre parole son porte:
O compagni sul letto di morte,
O fratelli su libero suol.

Seguono due strofe squisitamente lavorate nello stile, ma un po' lente, se vogliamo aver riguardo al movimento lirico, per l'indugiarsi che l'Autore fa in quella imagine dei fiumi, distesa per otto versi:

Chi potrà della gemina Dora,
Della Bormida al Tanaro sposa,
Del Ticino e dell'Orba selvosa
Scerner l'onde confuse nel Po;

e poi ripiglia:

Chi stornargli del rapido Mella
E dell'Oglio le miste correnti,
Chi ritogliergli i mille torrenti
Che la foce dell'Adda versò.

E si sente più lo studio dell'artista che *ricama,* per dire col Carducci, *le frange delle imagini secondarie tratte con novità opportuna ed esatta dalla erudizione geografica, che non l'intimo e rapido fuoco* del poeta inspirato che inneggi alla riscossa della Patria. Quando il Manzoni s'è liberato dalla simmetrica corrispondenza dell'imagine così sapientemente architettata, prosegue con più calore nella ripresa dell'ultima quartina:

Una gente che libera tutta
O fia serva tra l'alpe ed il mare;
Una d'arme, di lingua, d'altare,
Di memorie, di sangue, di cor.

Nella quarta strofa, con imagini che non mancano di vivezza, ma forse scarseggiano di forza, descrive lo stato dei lombardi sotto l'oppressione straniera; poi nella quinta il tono s'inalza e il pensiero s'avviva, non senza un po' d'enfasi nondimeno e un lieve colorito retorico nella duplice interrogazione finale:

O stranieri, nel proprio retaggio
Torna Italia e il suo suolo riprende;
O stranieri, strappate le tende
Da una terra che madre non v'è.
Non vedete che tutta si scote
Dal Cenisio alla balza di Scilla?
Non sentite che infida vacilla
Sotto il peso dei barbari piè?

Le tre strofe, che seguono, contengono un giusto e santo pensiero, ma hanno troppo l'andamento filato dell'argomentazione con la sua brava premessa, la sua conseguente atteggiata a interrogazione e la perorazione conclusiva significata con un'ima-

gine biblica. Il quale artificio fu assai ben rilevato, per modo di polemica, dal Carducci con le parole che citiamo: « Ma siamo giusti: pare padre Cristoforo che faccia un'omelia all'imperator d'Austria su il dovere cristiano di lasciar libera l'Italia: un periodo di cinque strofe, con un'argomentazione in forma di interrogazione, col suo bravo esempio biblico riattaccato al raziocinio per mezzo d'una ripetizione o di una ripresa di parole: *Sì quel Dio.....* ».

Migliore, nell'elevazione lirica dell'affetto patrio e nell'enumerazione classica onde si devolve, è la strofe decima, a cui l'apostrofe con la quale comincia dà subito un'aria domestica di dolcezza squisita:

Cara Italia! dovunque il dolente
Grido uscì del tuo lungo servaggio;
Dove ancor dell'umano lignaggio
Ogni speme deserta non è:
Dove già libertate è fiorita,
Dove ancor nel segreto matura,
Dove ha lagrime un'alta sventura,
Non c'è cor che non batta per te.

Il concetto della strofe XI ha qualche attinenza con quello significato poco appresso in fondo al primo coro dell'Adelchi. Quivi infatti il Manzoni quasi rimprovera agli italiani di sperare e aspettare soccorso dagli altri popoli, che vengano qui a combattere per *volger le sorti d'un volgo disperso*, mentre invece il risultato finale è che

L'un popolo e l'altro sul collo vi sta.

Nell'inno del '21 rappresenta con felice icastica la delusa Italia aspettante invano dalle Alpi o dal mare un liberatore:

Quante volte sull'Alpe spiasti
L'apparir d'un amico stendardo!
Quante volte intendesti lo sguardo
Ne' deserti del duplice mar!

L'ultima strofa scritta nel '21, ch'è la decima seconda, ha un principio molto energico:

Oggi, o forti, sui volti baleni
Il furor delle menti segrete;
Per l'Italia si pugna: vincete!
Il suo fato sui brandi vi sta.

Un po' oscuretto, forse, ma non privo di bellezza ed efficacia stilistica è quel *segrete*, che sta in antitesi di *sui volti baleni*, e significa l'occulto ardore che infiammava i petti nelle magnanime cospirazioni e nei trepidi apparecchi della riscossa, quando non pure gli atti e le parole ma fino i pensieri erano pericolo di morte. Il qual concetto corrisponde a un somigliante della seconda strofa:

Affilando nell'*ombra* le spade
Che or levate scintillano al sol.

Men felice ci sembra l'ultima quartina:

O risorta per voi la vedremo
Al convito de' popoli assisa,
O più serva, più vil, più derisa
Sotto l'orrida verga starà.

Quel *vedremo* è antipoetico e freddo anzichenò. Quell'aria d'indifferente osservatore che il poeta qui prende, questa come implicita confessione di starsene in disparte a *veder* l'esito della lotta agghiaccia il lettore, che ha diritto d'aspettarsi una più viva e calda partecipazione, almeno spirituale, al momento supremo che si agita. La conclusione poi non è, a parer nostro, nè esteticamente nè eticamente bella. Come espediente oratorio il rappresentare la possibilità dell'ultima rovina e abbiettazione della Patria può avere senza dubbio non piccolo effetto e contribuire a mantener l'entusiasmo e l'intrepidezza nei cuori. Ma questo non è l'eccitamento d'un generale, anzi è un canto altamente lirico, nel quale si richiede sopratutto

un forte crescendo nell'elevazione ideale e morale dei concetti. Ora questo chiudere un inno patriottico, e in parte guerresco, considerando il caso della sconfitta e della conseguente ribadita e più fatale oppressione; questo insistere con la solenne final distesa de' suoni sulla possibile estrema caduta della Patria; questa come indifferenza con la quale viene significata la paurosa alternativa, senza una parola, un cenno, un atteggiamento che colori in qualche modo l'impressione che l'animo del poeta riceve dalla terribile ipotesi, sembrano togliere all'inno stesso tutta l'illusione e scemarne di molto l'impressione totale, che dalla chiusa doveva invece uscire più piena e commovente.

Volle fortuna che al Manzoni soccorressero gli avvenimenti. Nelle giornate gloriose del '48 parve al poeta finalmente venuto l'istante di trarre fuori dalla fida memoria l'inno composto ventisette anni dinanzi. Ma tutta la contenenza di quello non rispondeva molto perfettamente alla nuova condizione delle cose che parevano maturarsi allora in Milano; e certo il Manzoni dovette sentire sovra tutto la sconvenienza di quella chiusa, così poco consona alla grande vittoria popolare di quei giorni. Stimò adunque opportuno aggiungervi una strofa che desse come un po' di freschezza e, come oggidì suol dirsi, d'*attualità* al suo canto; così compose l'ultima la quale non si può dissimulare che appaia appiccicata anzi che no, mancando di ogni legame con la stanza precedente, se pur non trovasi con quella in aperta opposizione di concetto e sentimento:

O giornate del nostro riscatto!
O dolente per sempre colui
Che da lunge, dal labbro d'altrui,
Come un uomo straniero, le udrà.
Che a' suoi figli narrandole un giorno,
Dovrà dir sospirando: io non c'era;
Che la santa vittrice bandiera
Salutata quel dì non avrà!

E nel vero, prima incuorava i combattenti non nascondendo il pensiero d'una possibile sconfitta; qui poi, tutto di sèguito, inneggia alla conseguita vittoria, collegando insieme due diversi momenti storici e due diversi momenti psicologici (1).

II. — La lirica che acquistò più popolarità ed accrebbe assai la fama dell'Autore fu il *5 Maggio*, il quale appunto, per quelle cagioni al tutto estrinseche, fu ed è tuttavia avuto da molti come il capolavoro poetico del Manzoni. Per aver un'idea delle strane iperboli, a cui può condurre il feticismo, rechiamo qui il giudizio di uno di quei molti. « *Il 5 Maggio* più « che un'ode Pindarica può dirsi un poema epico, un dramma « meraviglioso che si svolge in 18 strofe; e potrebbe quasi pa- « ragonarsi ad uno di quei quadri stupendi qual è la Visione « d'Ezechiello, innanzi al quale ci sentiamo quasi sollevati ad « un'altezza vertiginosa, donde lo sguardo attonito vede al di « sotto sparire la terra e aprirsi all'intorno una vastità d'oriz- « zonti infinita » (2). Ma il Giordani fin dal 1827 scriveva del *5 Maggio:* « Non disputo sull'argomento; ognun dice quel che « vuole: Ma a me pare, quanto alla frase, che alle volte non « abbia saputo dire quanto voleva, e alle volte non so che cosa « volesse dire » (3). Il De Sanctis ha recato un giudizio più profondo e, nel complesso e per rispetto all'impressione totale, assai più conforme al vero. « Dopo un magnifico preludio a « grande orchestra che t'introduce di balzo nelle più elevate « regioni dell'arte, ingrandendo le proporzioni di là dal vero,

---

(1) Mi duole dovere con questo giudizio discordarmi dalla sentenza del Mestica, a cui sembra invece che questa strofa *compia a meraviglia l'ideale dell'ode.* Cfr. G. Mestica, *Manuale della letteratura italiana nel sec. XIX*, Vol. II, parte I, pag. 216.

(2) Cfr. B. Prina, op. cit., pag. 23.

(3) Cfr. *Epist.* di A. Manzoni, Milano, Carrara, Vol. I, pag. 373.

« che pur paiono naturali in tanta e così subita concitazione « di fantasia, viene la storia dell'Eroe in nove strofe, di cui « ciascuna per la vastità della prospettiva è un piccolo mondo, « e te ne giunge una impressione come da una piramide. A « ciascuna strofa la statua muta di prospetto, ed è sempre co- « lossale. L'occhio profondo e rapido dell'ispirazione divora gli « spazii, aggruppa gli anni, fonde gli avvenimenti, ti dà l'illu- « sione dell'infinito. Le proporzioni ti si allargano per un la- « voro tutto di prospettiva nella maggior chiarezza e sempli- « cità dell'espressione. Le immagini, le impressioni, i sentimenti, « le forme, tra quella vastità di orizzonti ingrandiscono anche « loro, acquistano audacia di colori e di dimensioni. Trovi « condensata in tratti epici, in antitesi gigantesche, in raffronti « inaspettati, in sintesi originali, la vita del grande uomo. Ti « è innanzi nelle sue azioni di guerra, nella sua intimità, nelle « sue vicissitudini, nella sua potenza, nella sua caduta, nelle « sue memorie, possente lavoro di concentrazione, dove pre- « cipitano gli avvenimenti e i secoli come incalzati e attratti « da una forza superiore in quegli sdruccioli impazienti, ac- « cavallantisi, appena frenati dalle rime. Qui è la grandezza « monumentale di questa poesia ».

Non per anche stampato, il *5 Maggio* piacque al Goethe che lo tradusse in tedesco e incuorò un suo compatriota, lo *Streckfuss*, a ritradurlo. Nondimeno anche il Cantù, giudice non sospetto, afferma che quest'ode è *inferiore alle altre* (1). Nè molto migliore concetto n'ebbe l'autore istesso, che nel novembre dell'anno medesimo che la compose ne scriveva al Pagani, suo amicissimo: « Cercando io le ragioni dello strano « incontro di quel componimento, ne trovo due potentissime « nell'argomento e nell'inedito: forse una terza è una certa

(1) Cfr. C. Cantù, *Storia degli Italiani*, Vol. IV, cap. CLXXXV.

« oscurità, viziosa per sè, ma che ha potuto dar luogo a far « supporre pensieri alti e reconditi, dove non era che il di- « fetto di perspicuità. Quanto alla copia ricorretta che mi « chiedi, devo con mio sommo dispiacere negare a me stesso « il bene di farti cosa grata; perchè, essendo l'ode stata ri- « flutata dalla censura, io mi sono proposto di non darne copia, « e già ho dovuto negarla ad amici e congiunti strettissimi ».

Vediamo adunque anche noi davvicino l'oggetto di tanta ammirazione in così discrepanti giudizi. Notiamo anzitutto come il *5 Maggio* venisse composto dal Manzoni quasi di getto (1), mentre le altre sue poesie soffrirono qual più qual meno, ma tutte lungamente, la lima paziente dell'incontentabile poeta. Certamente l'inspirazione questa volta fu più calda e immediata e vorremmo dire più operosa. L'esordio manifesta subito

(1) « La notizia della morte di Napoleone Bonaparte, accaduta il 5 mag- « gio 1821, fu pubblicata nella *Gazzetta di Milano* il lunedì 16 luglio. « Il Manzoni era a Brusuglio; ebbe quindi a saperlo solo il 17, che fu il « primo in cui scrisse l'Ode, come appare dalla data, che, secondo l'uso « suo, notò nel cominciare a scriverla. È tradizione tra 'suoi, — e tuttora « Vittoria Brambilla la racconta, — che la notizia gli giungesse mentre « era nel giardino a sedere su un banco, e a breve andare si levasse e si « chiudesse nel suo studio e scrivesse. Dalla forma del carattere si arguisce « la rapidità del primo getto e più o meno delle correzioni introdottevi poi.

« La prima edizione italiana, che io ne conosca, è quella di Lugano s. a.; « e sinora le mie ricerche m'inducono a credere, che il primo a pubbli- « carla fosse il Goethe, che l'accompagnò d'una sua traduzione. Certo « che il Manzoni non la pubblicò lui. Dopo averla scritta la mandò alla « Censura per ottenerne licenza, e questa gliela negò. Ma egli, come rac- « contava, aveva usato un piccolo sotterfugio; alla Censura ne aveva man- « dato due copie facendo conto che qualcuno degli impiegati di polizia « n'avrebbe trafugata una, e così la poesia si sarebbe divulgata. Il che « appunto accadde, e sin dal giorno dopo tutta Milano la leggeva senza « che all'autore se ne potesse far colpa ». (Cfr. R. Bonghi, *Opere inedite e rare di A. M.*, Vol. I, pagg. 14-16).

Narra a sua volta il Cantù che il Manzoni gli diceva: « Che volete? Era « un uomo che bisognava ammirare senza poterlo amare; il maggior tat-

un'interiore concitazione da cui fu vinto anche il De Sanctis, se potè affermare che l'Autore *dopo un magnifico preludio a grande orchestra s'introduce di balzo nelle più elevate regioni dell'arte* (1). Il quale elogio è molto astratto e indeterminato a dir vero.

L'eufemismo *Ei fu* ha certamente solennità e forza e colpisce la mente e desta l'attenzione. La prima battuta adunque, per istare nell'imagine del De Sanctis, non manca d'effetto e di convenienza. Sentiamo il preludio a grande orchestra.

.... Siccome immobile
Dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore
Orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita
La terra al nunzio sta,
Muta pensando all'ultima
Ora dell'uom fatale.....

Non era possibile trovare un'espressione più appropriata a quest'esordio che quella usata dal De Sanctis: *preludio a grande*

« tico, il più infaticabile conquistatore, colla miglior qualità dell'uomo po-
« litico, il saper aspettare e il saper operare. La sua morte mi scosse, come
« se al mondo venisse a mancare qualche elemento essenziale; fui preso
« da smania di parlarne, e dovetti buttar giù quell'ode, l'unica che, si può
« dire, improvvisassi in men di tre giorni. Ne vedevo i difetti, ma sentivo
« tale agitazione e tal bisogno di uscirne, di metterla via, che la mandai
« al censore. Questi mi consigliò di non pubblicarla; ma dal suo stesso
« uffizio ne uscirono le prime copie a mano ». (Cfr. C. Cantù, *A. M. Reminiscenze*, Vol. I, pagg. 114-115).

(1) Così nei *Saggi critici*. Un po' troppo diluiti i principî fondamentali della sua critica, un po' troppo ribadite le sue formole astratte nella *lezione postuma* sul *5 Maggio* (Napoli, Morano, 1887). Commenti a quest'ode oltre il Venturi, più recente e più noto, scrissero *Paolo Tedeschi* (Trieste, 1861) e *Gregorio di Siena* che ne empì un volume di 370 pagine. Osservazioni molte e molto acute, ma spesso troppo intenzionalmente apologetiche, sono nel vol. citato del D'Ovidio, pagg. 200 e segg.

orchestra! Tale è veramente, sì per l'effetto ritmico come per l'impressione generale e un po' confusetta che sul primo momento ne riceve ogni più discreto lettore. V'è una certa apparente pienezza di concetto, una certa ricchezza di toni e tale un'abbondanza di frasi e di frastagli che la prima impressione è magnifica e solenne, mentre l'iperbole, cui la concitazione giustifica, lascia alla prima nell'animo un senso profondo di stupore che non riesce nè ingrato nè inopportuno. Ma se noi analizziamo minutamente questi versi, non possiamo vincere un senso di meraviglia scoprendovi un difetto non al tutto insolito al Manzoni: la tautologia. Si rigiri l'interpretazione come si vuole, se ne rimpannùccino e rallàrghino le frasi e si cerchino eufemismi e circonlocuzioni fin che piace per far scomparire, senza darsene l'aria, il difetto; ma non ci si venga a dire che la traduzione letterale dei primi sette versi non contiene ripetuta sei volte la pura e semplice idea di *morte.*

Nel primo verso *Ei fu* vuol dire per l'appunto *morì*, non è vero? Segue poi *immobile* che significa *senza moto*, se non isbagliamo, cioè *senza vita*, non solo perchè *moto* e *vita* sono, nel linguaggio poetico come nello scolastico, la stessa cosa, ma sopra tutto perchè la spoglia era appunto senza moto perchè priva di vita. Dunque *immobile* vale senza vita, cioè *morta.* E due. Il secondo verso *dato il mortal sospiro* cioè *mandato l'ultimo respiro*, non è nè più nè meno che una perifrasi restrittiva di *morto.* Infatti se usiamo quella frase in un altro qualsivoglia periodo: *Dopo che Cesare ebbe mandato l'ultimo sospiro....*, se ne ha questo significato preciso: *dopo che Cesare fu spirato*, cioè *morto.....* E tre dunque. Nel terzo verso c'è la *spoglia immemore* cioè corpo privo di sensi, privo di vita adunque, cioè *morto.* Segue il quarto verso *orba di tanto spiro* che letteralmente significa *priva di tant'anima:* ma privo dell'anima che altro vuol dire se non *morto?* Nel

primo distico della seconda strofa è la frase *ultima ora* che nessuno, io credo, negherà voglia dire *morte* anch'essa, giacchè è un altro comunissimo eufemismo adoperato ad esprimere il concetto di quel terribile sostantivo. Onde riepilogando si ha:

Ei fu, che significa	per	l'appunto	È	morto
Immobile	»	»	»	morto
Dato il mortal sospiro			»	dopo che fu morto
Spoglia immemore			»	corpo morto
Orba di tanto spiro			»	morto o rimasto morto
Ultima ora			»	morte.

E volendo da quelle frasi, ridotte alla loro più semplice e *propria* espressione, cavare un costrutto di semplice prosa, se n'avrebbe questo bell'impalcamento: *È morto;* siccome *morto*, dopo che fu *morto*, stette il corpo *morto*, rimasto *morto*, così sta percossa e attonita la terra all'annunzio, pensando alla *morte* dell'uom fatale. Cosicchè anche lasciando stare l'epiteto *immobile*, come quello che può prendersi come significante l'aspetto esterno della *spoglia*, resta pur sempre che l'idea di morte è ripetuta almeno *cinque volte*.

Forse non mancherà chi si argomenti di tacciarne d'irriverenza per la brutta figura che facciam fare al famoso *preludio* manzoniano. Noi protestiamo che, per quanto grande sia la venerazione nostra per il grande milanese, non possiamo nascondere quello che ne par vero, nè rinunciare al diritto, e per poco non dicemmo al debito, di pensare col nostro capo (1). Se ad altri par bello il principio del *5 Maggio* a noi invece pare la più imperfetta cosa che il Manzoni abbia fatto

(1) Veramente anche al sempre sicuro giudizio del Mestica parve già da « riprovare in qualche parte di questi primi quattro versi il soverchio delle parole (*immobile, dato il mortal sospiro, immemore, orba di tanto spiro*) che ripetono a un dipresso il concetto medesimo », loc. cit., p. 217.

ne' suoi anni migliori e ne abbiamo dato una prova che, a giudicare senza preconcetti, è senza opposizione (1).

È ovvio che dopo questo capitale difetto il vocabolo *nunzio* adoperato per *annunzio* contro l'uso costantemente seguito, e l'*orma*, che calpesta la polvere, appaiono mende assai leggiere, se pure son tali, e non mette conto insistervi. Anche spogliata dalle frasi ridondanti, l'imagine delle prime due strofe fu giudicata eccessiva. Iperbole c'è; ma l'iperbole in fondo è una figura cara ai poeti e naturale a tutti quanti hanno mobilità e calore di fantasia e sentimento. Il Manzoni scrivendo al Cantù chiama *tre giorni di convulsione* quelli nei quali compose l'ode, e l'impressione profonda e il quasi atterrimento ch'egli ne provò è reso con efficacia in quel passaggio:

Così percossa attonita
La terra al nunzio sta,
Muta pensando.....

A noi sembra ragionevolissimo che il Manzoni creda in effetto e rappresenti poeticamente tutto il mondo percosso del medesimo stupore ond'era stato colpito lui. Questo concetto è naturalissimo e forte e non merita, per sè, alcuna sorta di biasimo. Piuttosto, quanto allo stile, si deve riconoscere per difettosa la doppia accezione nella quale egli usa il vocabolo

---

(1) Chi voglia poi persistere nell'affermare che il Manzoni è il Manzoni e quel che ha fatto lui è tutto bello, aggiungendo anche che chi scrive queste pagine è un ignorante, è padronissimo di farlo, e resteremo amici lo stesso. Solo m'auguro che questo non pensi il D'Ovidio, il quale avverte: « ... non nego che ci sia della ridondanza..... Ma la ridondanza è poetica, « perchè nasce dalla vivacità dell'impressione, quasi del non potersi per« suadere che un uomo come Napoleone sia morto, dal bisogno di dirlo e « ridirlo per crederci,..... » (Cfr. D'Ovidio e Sailer, *Discussioni Manzoniane*, pag. 201). E tutto andrebbe forse come vuole il D'Ovidio, se altro non fosse insistere espressamente su di un concetto, e altro lo stiracchiarlo e rivoltarlo nelle varie espressioni di una similitudine.

terra, che prima è presa nel senso dell'università degli uomini che l'abitano:

..... percossa attonita,
La terra al nunzio sta;

chè a prenderla nel significato proprio sarebbe di sicuro sperticata l'iperbole; ma poco appresso ripiglia il suo preciso significato etimologico, quando il poeta dice:

La sua cruenta polvere,

poichè non può intendersi che quella del suolo.

Nella strofa che segue è bello e nobile il concetto

Lui folgorante in solio
Vide il mio genio e tacque,

« quantunque, dice il De Gubernatis, la notizia che abbiamo ora di una canzone antinapoleonica, non codarda certamente e non oltraggiosa, ma pure scritta dal Manzoni quando il colosso Napoleonico non lo poteva più ferire, scemi una parte dell'efficacia potente che avevano quei due mirabili versi » (1). Il distico che segue non è senza menda e già a Giovan Battista Niccolini dispiacque l'*assidua* riferito a *vece*, e più per i verbi che gli tengono dietro. E veramente il *cadere*, il *risor-*

---

(1) Cfr. A. De Gubernatis, *Alessandro Manzoni*, *Studio biografico*, Firenze, 1879. La canzone, a cui allude il D. G., è certamente quella che il poeta compose nell'aprile 1814. Canzone alquanto tenebrosa per allusioni assai coperte alla tirannide napoleonica. Nondimeno non sembra giustizia affermare che per essa abbia ad andar scemata la sincerità di quell'affermazione superba: *vide il mio genio e tacque*. Nel 1814 il Manzoni riaprì con molti l'anima alla speranza che il periodo delle guerre affannose e disastrose, delle imposte gravose e delle *tollette dannose* sarebbe finito per l'Italia sua, e questa speranza velata dall'angoscia di tanti passati trambusti significa egli nella sua Canzone. La quale pertanto non è *antinapoleonica*, ma *italiana*. E non è giusto neanche dir *quando il colosso napoleonico non lo poteva più ferire*, poichè il Manzoni scrisse soltanto quando la caduta del colosso accennava a ridonare ai popoli la si-

gere, il *giacere* di Napoleone avvennero una volta sola e però l'idea d'iterazione significata dalla frase *vece assidua* non si conviene al fatto. Ma passandoci dei particolari e considerando nell'insieme questo secondo gruppo di strofe (3ª e 4ª), vi troviamo non senza movimento la proposizione dell'ode. Ora è evidente che la proposizione non può essere la parte più elevata d'un componimento poetico, come quella che tiene interamente d'un certo carattere riflesso e formale che contrasta con la calda e libera inspirazione del canto lirico. Dunque *nelle più elevate regioni dell'arte*, come diceva il De Sanctis, non siamo ancora arrivati.

Con la strofa quinta comincia il punto che al De Sanctis e più altri di poi è piaciuto chiamare *epico* e che contiene la colorita rappresentazione di quei grandi momenti storici e psicologici ne' quali la forte e sicura imaginazione del poeta ha scolpito il molteplice carattere dell'eroe celebrato. E questa è senza forse la parte veramente bella e pindaricamente lirica dell'ode: lasciamo chiamarla *epica* e *drammatica* a chi vuole sforzar le parole e i concetti per trovare inusate e sperticate espressioni di lode. Non diciamo del De Sanctis, al quale l'amor della formola più d'una volta ha fatto oltrepassare il concetto.

---

curezza e la pace. Perchè, significando una naturale lietezza della natura e dell'animo, il Leopardi scrisse la *quiete dopo la tempesta*, sarebbe ragionevole dire che prima non aveva descritta la tempesta per paura che n'aveva? Notevole che questa canzone offre più d'un riscontro con qualche luogo leopardiano, benchè essa sia anteriore di qualche anno. Poichè qui non è luogo acconcio a così fatta analisi, ricorderemo solo quel passaggio:

> Oh giorni! oh campi che nomar non oso!
> Deh! per chi mai scorrea
> Quel sangue onde il terren vostro è fumoso?

E il Leopardi:

> Morian per le rutene
> Squallide piagge, ahi d'altra morte degni,
> Gl'itali prodi.

Comincia dunque questa seconda parte dell'Qde (str. 5-10) con una di quelle delimitazioni geografiche ch'erano nel gusto del poeta, al quale, per quanto consentisse coi romantici, la simmetria classica è sempre piaciuta. E i versi, i primi quattro almeno, esprimono con forza il *veni, vidi, vici* del nuovo Cesare in tutt'Europa, in Africa, in Asia. Ma dopo la frase onomatopeica

Di quel securo il fulmine
Tenea dietro al baleno,

che cosa significa quello *scoppiò* che segue? Temiamo non abbia più fondamento nell'effetto un po' strepitoso, che non nella vera ragione poetica. Se il fulmine tien dietro al baleno vuol dire che *scoppia* dopo di quello, *perchè* non si può ammettere fulmine che non *scoppii*. Fuor di metafora, il concetto del Manzoni è che *non appena aveva minacciato, anche colpiva*. Il colpire è significato dal fulmine, la cui maniera d'azione si esprime appunto col verbo *scoppiare*. Dunque quello *scoppiò* confonde, abbarbaglia, ma non aggiunge nulla al concetto. Peggio poi il resto della strofa. Se vogliamo intendere col Mestica che « nei primi versi di questa strofa sono indicate le guerre d'I-« talia e d'Egitto, della Spagna e della Germania, nel quinto le « ulteriori d'Italia e la spedizione di Russia, nel sesto più spe-« cialmente le guerre marittime combattute nell'Oceano Atlan-« tico e nei mari meridionali e settentrionali d'Europa » pensiamo che allora v'ha troppa sottigliezza di distinzioni, non consentanea alla rapidità e concitazione dell'Ode in genere e di questa in particolare. Ma noi dubitiamo che in ciascun verso il Manzoni abbia proprio inteso determinare uno dei vari campi delle azioni guerresche del primo Napoleone. Nè, se ciò avesse pur inteso, era conveniente dividere l'enumerazione in due momenti poetici, in due distinti gruppi di versi, come si trova aver egli fatto nella quinta strofa. Se quello avesse voluto dire

l'avrebbe dovuto dire di seguito. Il vero è che all'acuto giudizio del Mestica occorse la necessità di una spiegazione di questo passaggio, anzichenò avviluppato, e non immune da mende, e però gli venne trovata quella, e l'espose. Ma non crediamo che l'indulgenza del Mestica consegua per davvero il fine di sostenere il pregio di questo passo, non foss'altro perchè l'interpretazione, s'è benigna, sembra lontana dall'essere vera. Il poeta torna troppe volte sulle forme tautologiche, le quali sono diremmo quasi un abito del suo pensiero poetico, perchè altro sia permesso vedere in questo luogo. Qui, come abbiam visto fare al Manzoni in più luoghi e forse vedremo ancora, egli ripete nei due ultimi versi quello che aveva detto nei primi due. Non è identica la determinazione topografica, ma il concetto formale della designazione dei luoghi è lo stesso. La sineddoche *Dall'Alpi alle Piramidi* equivale perfettamente all'altra *Da Scilla al Tanai;* l'una e l'altra significano da *mezzodì a settentrione.* Dal *Manzanare al Reno* esprime con approssimazione di figura lo stesso che *Dall'uno all'altro mar*, cioè, all'indigrosso, *da oriente ad occidente,*

A proposito della strofa che segue: *Fu vera gloria?* ecc. il D'Ovidio ha queste recise parole: « A questa interrogazione « fu dato, anche da caldi ammiratori e sagaci interpreti, un « senso recondito per non dir furbesco, quasi che il poeta abbia « inteso insinuare che nella grandezza terrena non vi può mai « esser vera gloria, e che questa l'ebbe Napoleone solo in quanto « s'inchinò morendo al crocifisso: mettono insomma in connes- « sione l'interrogazione dell'esordio con la mistica chiusa del- « l'ode. Ma è un errore. Napoleone, pur tanto ammirabile pel « suo genio, col suo animo smodato e la condotta intemperante, « finì col distruggere in parte col male il molto bene che aveva « fatto, e col fare anche molto inutile chiasso, molti danni senza « bisogno; sicchè è assai difficile il risolvere se la somma del

« bene da lui fatto sia proprio maggiore di quella del male. E « così il Manzoni, che, cedendo alla simpatia per l'uomo straor- « dinario che aveva operato tanto sulle imaginazioni e per la « sua fine da cristiano, poetava con viva commozione per lui, « era pur naturale che come moralista, come storico, come pa- « triota ch'egli era, sentisse il bisogno di far qualche riserva « sul giudizio storico e morale che potesse portarsi su Napo- « leone, e di protestare, non che agli altri, a sè medesimo, che « egli in quel momento sentiva, non giudicava » (1).

Con quel riserbo che si deve adoperare contrastando al parere di così acuto scrittore, pur mi fo lecito obbiettare che, quando chi scrive è il Manzoni, par difficile poter distinguere assolutamente il concetto morale da quel non so che di mistico che tanto frequentemente vediamo rifiorire anche nelle sue liriche d'argomento storico o civile. L'espressione adoperata dal D'Ovidio per forma quasi di polemica, « *un senso recondito per non dir furbesco* », ha una portata eccessiva e non conviene nè al Manzoni nè al verso a cui il critico la riferisce. Ma quando vediamo il sentimento religioso unirsi e sovrapporsi a questo dubbio del « *fu vera gloria?* » in questa medesima strofa:

Chiniam la fronte al massimo
Fattor che volle in lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar;

quando vediamo sulla fine dell'ode ritornare in campo il concetto della *vanità della gloria terrena* (str. XII) crediamo non si possa scomporre l'unità della morale manzoniana; non si possa dare al *gloria* della strofa quinta un significato tanto

(1) Cfr. Francesco D'Ovidio, *Discussioni Manzoniane*, Città di Castello, 1886, pag. 198 e segg.

diverso dal *gloria* della strofa decimaseconda, dacchè vi hanno un atteggiamento per molti aspetti somigliante; non si possa, neanche per rispetto al sentimento poetico, attribuire allo scrittore una fredda e sottile riserva sulla maggiore o minor bontà ed utilità pratica dei portamenti politici dell'eroe; mentre qui lo spirito, colpito dal grande fatto della sua morte che ha atterrito il mondo, non può e non deve aver tempo da smarrirsi in eccezioni critiche, ma può soltanto significare un dubbio che s'affaccia spontaneo alla coscienza più presto che alla ragione, ed ha per conseguenza un contenuto piuttosto morale-religioso che storico. In conclusione, non mi pare che il Manzoni voglia chiedere a sè stesso se fu vera gloria di *politico* e di *guerriero* quella di Napoleone: egli sta dubbioso se sia gloria veramente *umana;* e nell'umano per il Manzoni, non può non entrare il *religioso.* E che nel pensiero del Manzoni fosse certamente questo concetto di considerar qui la gloria dell'*uom fatale* rispetto al suo valore umano e non rispetto al valore storico-politico, se n'ha prova nel *più vasta orma stampar* onde la strofa si chiude. Quel *più* indica un concetto di comparazione che si riferisce agli altri uomini e che il Manzoni volle conservare non ostante che l'espressione anche a lui paresse grammaticalmente viziosa. « Veggo « (così egli stesso ne scriveva all'amicissimo Pagani, il 15 no- « vembre del '21), veggo che *più vasta orma* è espressione vi- « ziosa, perchè manca il termine comparativo ed il senso non « è perfettamente chiaro. *Sì vasta* sarebbe più grammaticale, « ma sarebbe ancor più lungi dal senso che ho voluto, e non « saputo esprimere ». Dunque se al Manzoni premeva insistere su quell'idea comparativa del *più,* è chiaro che il suo concetto era di considerar l'eroe nell'ordine generale dell'umana potenzialità, e la gloria sua nell'ordine delle glorie umane, le quali, giova ripeterlo, nella mente e nella coscienza di lui non

potevano avere un fondamento storico-politico, ma sibbene un fondamento morale-religioso.

Nella strofa settima è piena di verità e d'efficacia l'imagine dei due primi versi:

La procellosa e trepida
Gioia d'un gran disegno;

dove bene scelti sono gli epiteti e pieno di bell'ardimento poetico il chiamar *gioia* lo stato dell'animo che, consapevole della propria virtù e dell'altezza dei proprii fini, ad essi arride speranzoso e fidente. I due versi che seguono, ornati di classica eleganza, non hanno forse un significato ben chiaro e preciso. E invero non si può dire che Napoleone durasse lunga obbedienza e che con lunga e paziente sottomissione si preparasse il trono, poichè egli in soli sei anni percorse tutti i gradi della potenza, nè durante questi sei anni egli obbedì mai a nessuno. Ma forse il *serve* è da prendere in senso assai largo, quasi diremmo psicologico, e vuol esprimere le angoscie e i travagli dell'animo che macchina immensi disegni e nel proprio segreto si cuoce di conseguirli.

La strofa ottava comincia col compimento sintattico e concettuale della precedente

Tutto ei provò;.....

e ne contiene poi l'esplicazione nella triplice opposizione:

la gloria
Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il triste esiglio,

finchè nell'ultimo distico è il compendio e come il fatale coronamento delle fortunose vicende:

Due volte nella polvere
Due volte sugli altar:

E pur evidente è la tautologia. Il Manzoni aveva già espresso questo medesimo concetto con le parole

con voce assidua
Cadde, risorse e giacque;

ma l'onda e la pienezza della strofa fa che la ripetizione passi inavvertita, così che non può neanche dirsi che qui sia difetto.

Intanto si sviluppa la concezione poetica del Manzoni, il quale viene configurando in belle e grandi e forti imagini i molteplici momenti e atteggiamenti nei quali gli si presenta nell'umanità e nella storia il suo eroe. E queste strofe acquistano un certo tono di solennità e grandezza, che colpisce la fantasia di chi legge, non pure dalla imagine finale, onde con forza e larghezza si conchiude quel giro di concetti di cui si formano, ma eziandio da quelle espressioni concettosamente enfatiche onde cominciano: *Tutto ei provò! Ei si nomò! E sparve*, e di cui le strofe stesse non sono poi che un'esplicazione, con grande vantaggio dell'effetto totale, perchè la curiosità e l'attenzione ne sono fortemente mosse e sospese. Il più condensato di tali esordi è appunto questo della strofa settima: *Ei si nomò*. Torna press'a poco il medesimo che *Egli si affermò, egli si fece innanzi, egli s'impose*, o somiglianti; e i versi che seguono ne sviluppano il concetto:

Due secoli,
L'un contro l'altro armati,
Sommessi a lui si volsero
Come aspettando il fato,
Ei fe' silenzio ed arbitro
S'assise in mezzo a lor.

Alto e storicamente vero concetto! Sorto in mezzo alle lotte del mondo vecchio, cioè delle vecchie idee che rigermogliavano, spurii rimettiticci, dalle radici stroncate dalla Rivoluzione e dal Terrore; e del mondo nuovo, cioè delle nuove idee che la Rivoluzione aveva glorificate e diffuse, Napoleone calmò

veramente in parte e per qualche tempo il fiero dissidio, facendo tacere nel proprio nome e con la propria volontà e autorità la voce degli opposti principii, degli opposti diritti, degli opposti ideali. Ma l'efficace configurazione fantastica del concetto storico non ci deve impedir di notare che quel *fe' silenzio* non sembra una frase di molta elettezza poetica nè di molta convenienza estetica, perchè se i secoli si fossero rivolti a Napoleone tumultuanti, allora era opportuno ch'egli imponesse loro silenzio, il che invece è al tutto inutile, anzi inopportuno, essendosi essi rivolti a lui *sommessamente*.

La decima strofa è in piena opposizione di concetto con la precedente, e quanto alla sua struttura ideale, si bilancia anch'essa su di una serie di antitesi come l'ottava. È questo un modo di cui si piace singolarmente il Manzoni nelle sue liriche. Qui le antitesi esprimono idee molto vaghe e indeterminate e si potrebbe chiedere se il *segno d'immensa invidia* non si dovesse riferire alla causa del suo esiglio e invece il *di pietà profonda* all'effetto; nel qual caso non sarebbe molta convenienza logica in questo gioco d'antitesi, che non mi pare conferisca molto all'effetto della strofa; la quale concettualmente ed esteticamente poggia tutta sui due primi versi:

E sparve; e i dì nell'ozio
Chiuse in sì breve sponda.

Chiuso in così *breve sponda*, naturalmente l'eroe dovette essere assalito dalle memorie, le quali il poeta imagina addensarsi sul suo capo come le onde sul capo del naufrago. E l'imagine è appropriata, non v'ha dubbio, e per la rispondenza ed affinità fantastica dei termini e perchè non è senza ragione e senza effetto rappresentare l'eroe stesso naufrago nel mare delle memorie. Così bellamente il Manzoni cominciò:

Come sul capo al naufrago
L'onda s'avvolve e pesa.....

Ma il guaio è che si lasciò prendere la mano dall'imagine, nella stessa guisa che vedemmo accadere nella strofa decimaquarta dell'Inno *La Pentecoste*. Fissata l'idea del naufrago egli la prosegue e la compie, rappresentandolo nell'atto di stendere inutilmente lo sguardo sull'onda per distinguere qualche remota spiaggia:

L'onda su cui del misero,
Alta pur dianzi e tesa,
Scorrea la vista a scernere
Prode remote invan.

E tutto ciò non ha più che vedere col secondo termine della comparazione, ch'è il cumulo delle memorie che s'aggrava sul capo di Napoleone, al tutto simile alle onde che s'avvolgono sul capo di un naufrago; e doveva bastare (1). Ed anche quanto alla composizione sintattica non è felice quella strofa. Lasciamo stare ch'è avviluppata parecchio tutta quanta; ma quell'ultimo

(1) Tale non è l'opinione del Prof. Mestica il quale nel suo commento (op. e loc. cit.), afferma: — « Gli ultimi quattro versi di questa similitudine a torto sono censurati come superflui e inopportuni; quasichè non abbiano rispondenza col soggetto a cui la similitudine si riferisce. La rispondenza v'è, e tanto più efficace, in quanto che la similitudine implica in sè e fa sottindere nel soggetto, a cui si riferisce, l'altro termine di confronto; cioè che Napoleone aveva anch'egli, come il naufrago, tante volte steso lo sguardo (ed è verissimo) su l'immenso Oceano, in attesa di qualche naviglio liberatore; ed è naturale che dopo la delusione lo sopraffacesse il cumulo delle memorie delle sue imprese e grandezze passate ». Nelle quali parole dell'illustre letterato parmi sia più il proposito ingegnoso e gentile di difendere il Manzoni che non la verità. Che un uomo come quello, nel cospetto del mare, tendesse frequentemente lo sguardo per quelle sconfinate solitudini, appar cosa naturalissima, anche senza la speranza *di qualche naviglio liberatore*. Ma il Manzoni ha pigliata l'immagine del naufrago come termine di paragone per l'addensarsi delle memorie sul capo dell'esule. Col concetto dei ricordi il fatto del guardar per il mare non ha alcuna necessaria connessione, mentre rispetto al naufrago c'è la connessione e la progressione: prima di esser sopraffatto dalle onde questi fissava lo sguardo lontano sopra di esse. Così è difettosa la composizione formale della

invan non ha dello sforzato, posto lì in fondo, lontano dal suo termine: *scorrer la vista?* Che niuno penserà doverlosi riferire a *remote;* chè allora il poeta avrebbe dovuto dire non già *prode inutilmente remote*, ma *inutilmente vicine*. Come non a *remote*, così non a *scernere* può riferirsi; chè parrebbe lo scopo del girar lo sguardo fosse l'*inutile* scoperta di lontane spiaggie.

Ma bella veramente è la strofa che segue, e gli ultimi due versi:

E sull'eterne pagine
Cadde la stanca man,

hanno una grande efficacia scultoria, riboccano d'alta contenenza ideale e per potenza fantastica sono dei migliori che il Manzoni abbia scritto.

La rappresentazione viva e geniale delle circostanze, in quattro versi che colpiscono e son rimasti famosi e quasi proverbiali:

Oh, quante volte al tacito
Morir d'un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei
Le braccia al sen conserte.....

distrae la mente dal considerare che nella strofa decimaterza l'idea fondamentale è ancor quella della strofa decimaseconda. La tautologia è velata, passa inavvertita, non si vuole, se così piace, osservarla; ma non è men vero che il concetto della strofa duodecima è: *quell'anima fu assalita dal*

---

similitudine, perchè la seconda parte del primo termine non ha rispondenza espressa, e non può averla sottintesa, con alcun concetto del secondo termine. E il D'Ovidio alla sua volta ammonisce: *nel secondo termine del paragone c'è bene il riscontro ai quattro versi sentenziati inutili, quantunque i loschi non ve l'abbiano scorto.* L'argomento, come ognun vede, oltre che persuasivo, è di un'efficacia mirabile. Dopo siffatta sentenza chi oserà più essere di *parer contrario*, con la prospettiva di venir gabellato per *losco?*

cumulo delle memorie, e il concetto della strofa tredicesima è: *l'assalse il ricordo del passato*. Là a quel concetto si contesse l'altro del narrare quelle memorie; qui s'aggiungono le circostanze di tempo e di persona, onde del concetto stesso è modificato in qualche modo e particolareggiato l'atteggiamento. Se non che qui la ripetizione, così sapientemente velata, offende tuttavia per la collocazione poco felice dei concetti. Infatti dopo aver detto

Tal su quell'alma il cumulo
Delle memorie scese,

il poeta con naturale progressione aggiunge che quelle memorie inspiravano l'eroe *a narrare sè stesso*, aggiungendo poi che *sulle eterne pagine cadde la stanca man;* concetto vero senza dubbio, bello e stupendamente espresso. Ma per esso il pensiero ha già fatto buon cammino, allontanandoci dalla prima idea: *il cumulo delle memorie scese*. Ora ritornare ad essa affermando che

..... dei dì che furono
L'assalse il sovvenir, (1)

dopo aver già detto che il cumulo delle memorie l'aveva indotto all'opera di *narrar sè stesso* e che *sulle eterne pagine* gli era caduta stanca la mano, mi sembra un difetto degno di osservazione. La frase l'*assalse il sovvenir* andava collocata prima e non dopo il concetto del *narrare sè stesso*, perchè prima e non dopo realmente i ricordi dovevano averlo assalito. Nè

(1) A proposito del gallicismo *sovvenir* il Manzoni stesso ne scriveva più anni dopo al Cantù: « È una brutta parola che non va nè in prosa nè in verso. Ne fremerebbe il berretto del padre Cesari che mi consigliava d'imparare a scrivere italiano. Dispiaceva anche a me, ma dopo i tre giorni, per così dire, di convulsione, in cui ho composto quella corbelleria, mi sentivo così spossato da non bramare che di uscirne; e, non *sovvenendomi* di meglio, lasciai il *sovvenir* ». Cfr. *Epist.*, Vol. I, pag. 466.

mi si alleghi a giustificazione la persistenza di questi ricordi nell'animo di Napoleone, perchè ciò è già molto ben significato nel distico:

Sulle eterne pagine
Cadde la stanca man.

I due epiteti così bene appropriati, *eterne* e *stanca*, esprimono per l'appunto la moltitudine, la grandezza dei ricordi e il loro incalzarsi e addensarsi nell'animo dell'eroe, sopraffacendolo e spossandolo.

Rapida e vigorosa nel concetto e nell'espressione, la strofa decimaquarta, anche perchè aggirata sull'enumerazione, non offre cose notevoli alla sottigliezza dei critici. Con la strofa decimaquinta comincia l'ultima parte del canto, inspirata a tutt'altro ordine di pensieri. Sin qui il poeta ha reso con forme spesso scultorie e che, non ostante le mende, a ragione il De Sanctis chiama piene di *grandezza monumentale*, i varii momenti storici e psicologici del grand'uomo. A questo punto cambia l'intonazione dell'Ode, come cambia il suo svolgimento ideale. Il De Sanctis, a proposito di quest'ultima parte scrive così: « Un mio dotto amico mi dicea: — Quanto mi piace il *Cinque Maggio!* Ma non ci vorrei quella coda. — E quella coda è dessa il *Cinque Maggio*, la sua vita interiore » (1). L'osservazione del critico napoletano è vera, verissima. Qual che sia l'argomento preso a trattare dal Manzoni, è mestieri che nella elaborazione artistica, passando attraverso allo spirito di lui, gli s'infiammi di quel zelo di religione che aveva ormai la signoria incontrastata della sua coscienza, anzi della sua coscienza era la parte a gran pezza più viva e più grande. Anche nell'inno *Marzo 1821*, tra il sentimento politico e il concetto storico s'insinua lieve e sottile lo spirito religioso; ve-

(1) Cfr. De Sanctis, *Nuovi saggi critici*, pag. 315.

dremo avvenire lo stesso nel Coro del *Carmagnola* pubblicato un anno prima. Nel *Cinque Maggio* direste prorompere tanto più pieno e trionfante il sentimento della fede, quanto più calda fu l'impressione che del gran fatto ebbe il poeta, quanto più immediata ed entusiastica fu l'elaborazione fantastica del canto. Noi temiamo forte che altri griderà al paradosso, e non di meno non sappiamo tenerci dall'esprimere un nostro pensiero; che cioè rispetto al movimento ideale il *Cinque Maggio* segua un procedimento opposto a quello degli Inni sacri. In questi è costante il proposito del poeta di uscire quanto può dalla stretta e tenace raggiera delle formole leggendarie e rituali e delle immagini della scrittura, abbandonandosi al fresco zampillo degli affetti semplici e veri, i quali sgorgano da quella vivificante scaturigine ch'è l'eterna anima umana. Invece nel *Cinque Maggio* l'elemento mistico si sovrappone allo storico e lo spiega e lo compie. Già sul principio, al bagliore di tanta luce (str. V), si domanda se quella fu vera gloria; e il sentimento mistico che inspira la domanda è impossibile a negarsi, giacchè il poeta stesso c'invita a inchinarci a Dio che, vera o no, quella gloria ha voluto concedere. Nella chiusa dell'Inno il poeta ha più facile il passaggio alle sue idee predilette. Rappresentato l'eroe oppresso dalle angosciose memorie, egli si trova naturalmente condotto ad aprirgli la via della fede e della speranza. Già nell'Inno *La Passione* il Manzoni aveva espresso il comune concetto cristiano che i dolori di questa terra sono arra delle gioie del cielo. Qui il poeta ritorna sul suo pensiero e, allontanandosi da ogni storica ed umana considerazione, chiama *silenzio e tenebre* quella gloria sfolgorante, sulla realtà della quale aveva prima affacciato solo un fuggevole dubbio. Entrato nelle idee mistiche, il poeta non s'arresta ai primi concetti, ma trascende il suo argomento innalzando per proprio conto un inno entusiastico alla fede nella strofa decimaset-

tima, dove i critici notarono la frase famosa *disonor del Golgota* che, spiegata dal Manzoni, fu difesa da molti; ma bella insomma non è.

Ma l'imagine dell'ultima strofa, nella pienezza della rappresentazione fantastica, ha vera altezza poetica e sublimità morale e conferisce al buon effetto totale dell'Ode, conchiudendola in modo che colpisce gradevolmente e profondamente il lettore, e gli lascia nello spirito come a dire un'onda di vibrazioni spirituali e fantastiche, che le accresce solennità e grandezza. E in questo ultimo crescendo della sua inspirazione poetica il Manzoni rattempera il suo misticismo con l'espressione di un sentimento veramente umanitario nei due nobilissimi versi:

Tu dalle stanche ceneri
Sperdi ogni ria parola.

È la significazione cristiana d'un concetto non nuovo alla poesia:

Oltre il rogo non vive ira nemica;

ma qui palpita un novello spirito di carità che sorge spontaneo nell'anima pia del poeta, il quale avendo pensato e rappresentato Napoleone vivo

Segno d'immensa invidia
. . . . . .
D'inestinguibil odio,

ora ch'è morto gl'invoca, nel nome della fede, il perdono e la pietà degli uomini. Dunque, anche prescindendo dal misticismo dell'autore, la chiusa non potrebbe essere più esteticamente ed eticamente appropriata, più poeticamente sublime, più generosamente umana (1).

---

(1) Del resto rispetto all'impressione complessiva del canto dobbiamo consentire pienamente col D'Ovidio: « Voi potrete con la più sottile, con « la più raffinata, con la più accanita incontentabilità critica andar attorno « a quel monumento e notarvi tante rughe di stile quanti sono i versi

III. — Nella nobile serie delle poesie civili rientrano anche i *cori* delle tragedie, come quelli che non hanno con esse nessun intrinseco legame e traggono il proprio valore e la propria celebrità dalla tutta lirica altezza della contenenza e della forma.

Il primo di cotesti cori, quanto all'ordine cronologico, è quello del *Carmagnola*, pubblicato insieme alla tragedia nel 1820 e conosciuto nelle raccolte poetiche col titolo di *Battaglia di Maclodio*, dal fatto da cui trae inspirazione ed argomento. È nel metro medesimo dell'Inno *Marzo 1821*, a cui è anteriore e col quale ha comuni il concetto fondamentale e l'intento finale.

Il padre Gaetano Bernardi comincia una minuta disamina ch'egli fa di questo coro con lo stabilire « che non si tratta di un'ode inspiratagli dal pensiero o dalla memoria d'una battaglia; ma si tratta di un *Coro*, cioè d'un canto ch'è l'espressione d'un sentimento collettivo di molti nell'avvicinarsi della battaglia, nell'atto stesso e dopo della battaglia; d'un coro, insomma, ch'è parte della tragedia e ne coglie il senso ideale e morale » (1). Ci pare che tale supposto non sia conforme al vero. Ne volete la prova? Nulla impedisce imaginare questo canto come per sè stante, senza dipendenza veruna da qualsiasi tragedia, tal quale come il *Marzo 1821;* e per converso non c'è interiore motivo che impedisca di supporre che l'Inno *Marzo 1821* potesse essere alla sua volta un Coro introdotto secondo il concetto e il modo manzoniano in una tragedia storica del genere del Carmagnola. Dunque il carattere del coro è essenzialmente lirico e non si può muovere dal supposto

---

« scovare tante imperfezioni sin qui inavvertite quanti sono i concetti; voi « eserciterete così il vostro ingegno e aguzzerete quello degli altri, ma il « monumento pur così scalcinato e crivellato, seguiterà a torreggiare sulla « solida sua base, in tutta la sua *superba altezza* ».

(1) Cfr. G. Bernardi, *Avviamento all'arte del dire*, Nap., 1878, 3ª ediz.

ch'esso non sia un'ode, cioè un componimento lirico, ma che sia un coro, cioè un componimento in cui prevalgano gli elementi drammatici e che sia, insomma, per dire col Bernardi, integrante *parte della tragedia*.

La visione fantastica del fatto col quale s'apre il canto è tutta lirica, ed è notevole la squisita simmetria e compostezza classica con la quale la scena si colora e distende nella prima strofa:

S'ode a destra uno squillo di tromba,
A sinistra risponde uno squillo,
D'ambo i lati calpesto rimbomba
Da cavalli e da fanti il terren.
Quinci spunta per l'aria un vessillo;
Quindi un altro s'avanza spiegato;
Ecco appare un drappello schierato;
Ecco un altro che incontro gli vien.

E nei versi che seguono il Bernardi osserva opportunatamente « la naturale progressione della pugna, il venire rapidissimo de' combattenti all'urto (*già di mezzo sparito è il terreno*) e il sopraggiungere degli altri, sicchè tutta la pianura è coperta di guerrieri; il combattere corpo a corpo (*già le spade respingon le spade*); la carneficina che ne siegue (*L'un dell'altro la immerge nel seno*); la vista del sangue che inebbria i combattenti e li fa più feroci (*gronda il sangue, raddoppia il ferir*) ».

Qui il poeta con una mossa che ricorda il principio della *Risurrezione* (1) domanda: *Chi son essi?* Ecco la voce, la coscienza del poeta che esce dal suo quadro e n'esprime lirica-

(1) Per ammettere col Carducci nel principio della *Risurrezione* un dialogo fra due del popolo bisognerebbe ammettere anche qui un dialogo fra due parti del coro. Certo la sarebbe una trovata felice per quelli che sostengono una qualsiasi *drammaticità* in questi cori; ma mi pare assai difficile consentirvi.

mente le impressioni. Il quadro non è che un pretesto, uno spediente allo sviluppo lirico del canto; non può adunque avere alcun legame nè logico nè estetico con l'azione drammatica, e in effetto non l'ha. Che i sentimenti significati nel coro siano tutti personali al Manzoni e nient'affatto il *sentimento collettivo di molti*, come vuole il Bernardi e troppi altri, si fa manifesto dai primi versi che il poeta risponde a sè stesso:

D'una terra son tutti: un linguaggio
Parlan tutti: fratelli li dice
Lo straniero: . . . . .
Questa terra fu a tutti nutrice,
Questa terra di sangue ora intrisa.....

Imaginare che queste parole e quelle che seguono potessero pensarle e dirle nell'anno di grazia 1427 i soldati del capitano di ventura Carlo Malatesti, o quelli dell'altro capitano di ventura Francesco Bussone conte di Carmagnola: o, peggio, che dovessero cantarle gli uni e gli altri a bivacco prima della battaglia; o che, a mal agguagliare, potesse il popolo (quale?) farsi innanzi ad esprimere in siffatto modo il sentimento suo (sentimento che non aveva del resto e non poteva avere), la è cosa che, salvo il rispetto che si deve alla gravità della storia e de' suoi cultori, mi par goffa parecchio. Si vede adunque anche per questa via che sul carattere essenzialmente lirico dei cori manzoniani e sul nessun loro legame nè logico, nè storico, nè ideale con l'azione del dramma non può cadere dubbio di sorta. Messo in sodo questo punto, per noi il canto del Manzoni, considerato semplicemente come opera d'arte, è una vera e propria ode, e come tale la esaminiamo. Più innanzi, discorrendo della drammatica manzoniana, ci occorrerà toccare dei cori come parte accessoria delle sue tragedie e potremo indagare quali concetti abbiano mosso l'autore ad introdurveli.

La progressione dei pensieri e degli affetti è piena ed efficace in tutte le prime cinque strofe del canto. Già nella terza si

svolge il concetto unitario del poeta, che deplora le lotte intestine:

D'una terra son tutti.....

e più doloroso si manifesta al suo cuore, e più raccapricciante per le sue parole al lettore, che siano pur *fratelli* per lo straniero quelli che qui si guerreggiano da nemici sul campo. Il sentimento della nazionalità rifiorisce anche più vigoroso nel chiudersi della strofa, poichè il poeta afferma che *questa terra*

... natura dall'altre ha divisa
E ricinta con l'alpe e col mar.

Piena di strazio è nella quarta strofa la significazione poetica di quell'onta e rovina antica d'Italia che furono le milizie mercenarie, *vendute ad un duce venduto*; mentre nella quinta splende la mitezza e soavità degli affetti domestici, nell'esprimere i quali il Nostro ha sempre trovata una nota così alta e inspirata:

..... ma spose non hanno,
Non han madri gli stolti guerrieri?
E i vegliardi, che ai casti pensieri
Della tomba già schiudon la mente,
Chè non tentan la turba furente
Dall'ignobile campo strappar?

Nella sesta strofa è un trapasso brusco anzichenò: il poeta ritorna alla rappresentazione del fatto ne' suoi più vituperevoli aspetti: l'indifferenza del popolo (*ciascun che sicuro*) e delle madri e delle spose, il cui pensiero è addomesticato con gli orrori della guerra come con un avvenimento o costume necessario, naturale, consueto. E intanto tra questi sentimenti infierisce la lotta:

Tutta è sangue la vasta pianura,
Cresce il grido, raddoppia il furor.

Seguono gli effetti della strage o della sconfitta e il Poeta, con bella vivezza di rappresentazione, trova modo di ribattere sul

pensiero che più fortemente l'angustia:

Perchè tutti sul pesto cammino
Dalle case, dai campi accorrete?
Ognun chiede con ansia al vicino
Che gioconda novella recò?
Donde ei venga, infelici, il sapete,
E sperate che gioia favelli?
I fratelli hanno ucciso i fratelli,
Questa orrenda novella vi do.

Con questo *crescendo* di bellissimo effetto si chiude un altro momento di questo quadro potentemente colorito, dov'è tanto dolore di storia italiana e tanto calore di sensi patriottici.

La ripresa, nella strofa XII, ha l'intonazione mezzana della forma narrativo-descrittiva; ma a poco a poco il pensiero s'inalza e rinfiamma nell'ingrossar delle vicende e delle sciagure; il colorito etico-patriottico si ravviva; il pensiero, in somma, ridiventa sentimento e il poeta incalza con spontanea concitazione di espressioni e di versi:

Affrettatevi, empite le schiere.....
Ritornate alle vostre bandiere
Lo straniero discende; egli è qui.

Questo è l'ultimo episodio di quella serie di lugubri vicende storiche, di cui il Poeta sente profonda in cuore l'angoscia e che ha rappresentato con sanguinei colori. In esso egli leva il pensiero alla fatalità delle leggi e dei destini della storia per poi ricoverarlo nella trepida fiducia della Fede e della Provvidenza. Non c'è che dire; è la maniera del Manzoni, anzi è il suo pensiero e il suo sentimento insieme, è quel che oggi direbbesi compendiosamente la sua coscienza, e noi dobbiamo rispettarla. L'ammaestramento civile prorompe anzitutto eloquente dalla strofa decimaquarta, dove il Poeta, con parole che sono la voce e il giudizio della storia, rimprovera all'Italia le sue eterne discordie:

Tu che angusta ai tuoi figli parevi,
Tu che in pace nutrirli non sai,
Fatal terra gli estrani ricevi:
Tal giudizio comincia per te.
Un nemico che offeso non hai
A tue mense insultando s'asside;
Degli stolti le spoglie divide;
Toglie il brando di mano a' tuoi re.

La rampogna è fiera e quale soltanto poteva inspirarla la figliale pietà. Ora sarebbe negare ingiustamente un gran merito al Manzoni, dove non si riconoscesse l'importanza di questi versi nella storia del sentimento nazionale. Gettare il lievito di questi pensieri, di queste frasi che paiono quasi dimesse e contrite e allora doveano essere roventi, nel fermento delle prime conventicole, tra le ansie delle prime cospirazioni; quando si preparavano i moti del 21; quando appunto i patriotti stavano meditando la prima e grande sfida all'Austria e stavano per inaugurare quei sette lustri di lotta magnanima, combattuta e vinta col martirio, che vide l'aurora dalle roccie dello Spielberg, salutò il meriggio con le cinque giornate di Milano e di Brescia, e segnò il crepuscolo tra le fosse di Belfiore; oh, doveva recare assai più vantaggio alla causa dell'indipendenza che non se esso il poeta avesse recato i suoi polsi ai ceppi austriaci o il suo capo alla mannaia!

Nella chiusa del canto sorge un sentimento più universale di giustizia e d'umanità, che trascende le particolari circostanze del momento storico (tanto il passato che il Poeta rappresenta, quanto il presente che accenna). Il classico concetto oraziano della pena, che anche se zoppa raggiunge l'empio, rifiorisce qui fresco e severamente atteggiato nel cristiano precetto che certifica l'*eterna vendetta;* mentre di poi il pio sentimento dell'umana fratellanza, espresso quasi con uno schianto d'angoscia in quel vibrato emistichio: *Siam fratelli....*, si devolve

profondamente accorato in quella maledizione finale senza nervi e senza punte, quasi timida e fuggitiva e vorremmo dire velata dal movimento del verso e del ritmo, e nullameno così nobilmente umana nel compianto del debole, che pur è *spirito immortale*. Peccato che *fiacco* non si usi prenderlo in buon senso e perciò stride alquanto in una frase, dove importava forse ben distinguere i deboli oppressi dai poltroni.

IV. — Più grave intonazione poetica e metrica, più perfetta fusione di pensieri e d'imagini e più salda unità concettuale ha il primo coro dell'Adelchi (1). Il poeta con espressioni piene di colorito descrive in tre versi la condizione esterna dell'Italia

---

(1) Mi duole dovere discordarmi dal Mestica, il quale scrive che questo Coro « può considerarsi come un dialogo, nella prima parte del quale, compresa in cinque strofe, parla il Coro stesso, nella seconda, che comprende le ultime sei, gli risponde il Poeta ». Io non capisco come certi valentuomini abbiano fitto il chiodo nel voler trovare il dialogo nelle liriche del Manzoni! Qui c'è il modo solito tenuto dal Poeta: prima la rappresentazione fantastica delle varie circostanze storiche, poi l'impressione, il giudizio, il sentimento personale di lui. Che c'entra il dialogo qui? Perchè esso il Manzoni ha scritto: « ho *dovuto* comporre due *cori* lirici » noi piglieremo alla lettera quel *dovuto* e quel *coro*, e dietro quello giudicheremo attribuendo a cotesto squarcio di poesia lirica una contenenza drammatica che sarà propria dell'indole del coro, ma che qui non c'è? Sta bene che quell'*Udite* della sesta strofa esprime un apostrofe che fa il Manzoni in persona propria. Ma a chi? al coro? Nemmeno per sogno. Il poeta si volge al *volgo disperso, repente destato*, di cui è cenno nella prima strofa e che non può essere il coro, perchè esso stesso cantato dal coro. Questo benedetto coro, cioè l'ode del Manzoni, chè il coro non è e non significa assolutamente altro, descrive prima ciò che vede e che fa il *volgo* scosso repente dal sopravvenire di nuovi guerrieri; con quell'*Udite* si volge al volgo stesso ammonendolo che quei guerrieri i quali precludono lo scampo ai *suoi* tiranni, non hanno incontrato tanti pericoli per mutare le sorti di lui *deluso;* e però torni a servire come ha fatto fin qui. Evidentemente nella lirica manzoniana non c'è dunque un *coro* che canti una specie di *proposta* provocando, a sè diretta, una risposta del poeta.

nell'età longobarda. Ogni frase è una pittura. I vestiboli delle gloriose case romane rivestiti di *muschio* per l'abbandono (*atrii muscosi*); le piazze rovinate (*fori cadenti*); le opere grossolane del braccio a cui solo i vinti eran serbati (*arse fucine stridenti*); lo stato servile onde gli oppressi eran legati alla gleba (*solchi bagnati di servo sudor*); presentano al lettore una cornice severa e triste, che annunzia un quadro anche più tristo, e di cui si desta un vivo presentimento e una trepida curiosità per effetto della sospensione di quei cinque casi indiretti, su cui si raggirano i primi tre versi. E veramente il quadro risponde alla cornice. La pittura delle plebi serve ed oppresse non potrebbe essere più sapiente, più compiuta, più raccapricciante. Nella descrizione degli atti e dei moti di quel *volgo disperso* il poeta sa così mirabilmente innestare l'espressione, pittorica anch'essa, dei miseri affetti che li accompagnano, che hai un insieme veramente stupendo di potenza rappresentativa e di movimento psicologico. Ogni *atto* di quel volgo il poeta lo illumina in pieno o in iscorcio con un riverbero di luce ch'egli raccoglie e condensa in un epiteto, il quale manifesta un sempre nuovo atteggiamento morale, un nuovo sentimento altrettanto profondamente quanto rapidamente significato. Quel volgo

Percosso da novo crescente romor

ha *dubbioso* lo sguardo e *pavido* il volto e nondimeno una ombra della prima virtù traluce da quei guardi e da quei volti,

Qual raggio di sole da nuvoli folti.

L'imagine è vivace e nella diversa armonia degli emistichi (*qual raggio di sole*, — suono aperto vibrato, lieto come la luce; *da nuvoli folti*, — suono chiuso, cupo, scuro come la cosa che esprime) rende l'antitesi del concetto. Ma altre gradazioni del pensiero vuol significare il poeta, onde insiste nell'antitesi, mescolando nell'espressione di quei volti e di quegli sguardi

il *misero orgoglio* d'un tempo con lo spregievole stato presente. Il contrasto degli affetti continua, perchè costituisce lo stato fatale di quel volgo; cosicchè il poeta continua a equilibrarsi sulle antitesi sapientemente tornite e bilanciate:

S'aduna voglioso, si sperde tremante,
Per torti sentieri, con passo vagante
Fra tema e desire, s'avanza e ristà:

Come è perfetta la simmetria dei concetti, così è la proporzione degli epiteti: *voglioso-tremante, torti-vagante.*

Nella strofa che segue, ch'è la quarta, un quadro s'innesta nell'altro quadro: quelli ch'erano spettacolo a noi diventano alla loro volta spettatori. E noi miriamo con essi la nuova scena e proviamo, per l'arte singolare del poeta, quel sentimento stesso quasi direi di raccapriccio e spavento che l'Autore ha sorpreso nell'animo loro. Strana potenza del verso! In quella quasi stentata asprezza dei suoni, in quel monotono e incalzato cadenzare dei versi, c'è una così singolare armonia interiore che, a chi legga con sentimento, si trasfonde nell'animo come un senso di trepida angoscia. Leggete bene, dopo quelli che lo precedono, quel secondo verso:

Irsuti per tema le fulve criniere;

e a quell'*irsuti* vi figurerete la sensazione del rizzarsi i capelli per lo spavento: leggete bene quell'ultimo:

I figli pensosi pensose guatar,

ed avrete l'impressione di quel fissarsi trasognato, sconvolto, spaurito, onde quelle madri silenziosamente leggevano lo spavento negli occhi dei figli e nei propri occhi tradivano il proprio.

Nella quinta strofa la scena s'allarga e il concetto si compie. Con la medesima simmetria, onde le strofe son procedute sin qui, anche questa contiene due pensieri, due momenti, due quadri. Prima è la vittoria dei nuovi guerrieri che incalzano i *fug-*

genti con avido brando; poi è la speranza del volgo disperso che

rapito d'ignoto contento
Con l'agile speme precorre l'evento
E sogna la fine del duro servir.

Qui finisce la prima parte del canto. Qui è la rappresentazione fantastica e psicologica del momento storico; questa, in una parola, è la voce del fatto. Sorge ora la voce del poeta. Egli vuol riscuotere le menti allucinate dalla vana speranza e prorompe in quel rigido e vigoroso *Udite!;* appresso riprende il tono della descrizione, tono più tenue e più sereno di quello adoperato sin qui. Gli aspetti e le circostanze e gli accidenti molteplici della partenza e delle lunghe marcie di quei *forti*, cioè *vincitori*, sono resi con mirabile finitezza come di cesello nella distesa euritmica degli endecasillabi manzoniani. Ma quando il Poeta ha enumerate in quattro vive strofe, in cui il soggetto stesso inducè un certo colorito romantico, le privazioni, le fatiche, i pericoli di quei forti, *giunti da lunge per aspri sentier*, i quali han lasciato le *donne accorate*, e pur *cantando giulive canzoni di guerra*, nelle lunghe marcie e lunghe veglie per *valli petrose* e *per balzi dirotti* pensavano in cuore i *dolci castelli;* quando ha rappresentato col *crescendo* finale l'ansia degli ignoti pericoli, e fatto sentire lo schianto delle *lance calate sui petti* corazzati, e il fischiar delle freccie; allora gli prorompe spontanea e tremenda, nella apparente mitezza, la conclusiva domanda:

E il premio sperato, promesso a quei forti
Sarebbe, o delusi, rivolger le sorti,
D'un volgo straniero por fine al dolor?

A cui risponde il poeta medesimo ammonendo i *delusi*:

Tornate alle vostre superbe ruine,
All'opere imbelli dell'arse officine,
Ai solchi bagnati di servo sudor.

E riproducendo così il pensiero e le espressioni dei primi versi

sembra che un'eco dolorosa se ne ripercuota in fondo al componimento con un effetto mirabile, perchè ricongiunge la rappresentazione finale con l'iniziale, come appunto nel fatto il *volgo disperso*, dopo le vane illusioni, tornò allo stato di prima.

L'ultima strofa ribadisce il concetto finale e svolge e dipinge il risultato storico della calata dei Franchi rispetto alle plebi asservite. L'intonazione sembra per tal modo farsi alquanto più lene e tenue, onde tutto il canto par scemare a poco a poco, come appunto un coro che si scosti e si perda nella lontananza. Tale effetto almeno sembra fare questa chiusa, dove sia saputa leggere; la qual cosa certo da noi non può avvenire molto frequentemente. Comunque, egli è il vero che, se non per il pensiero nè per lo sviluppo di esso, almeno per l'atteggiamento che vi prendono certi concetti accessori e per la combinazione ritmica, questo canto è, tra quelli del Manzoni, il men lontano dal presentare qualcuno dei caratteri del coro. Il che può avvenire anche per ciò che ha più serrata unità; e, così serrato, si svolge intorno a un concetto assai più circoscritto che non è quello della *Battaglia di Maclodio*, dov'è maggiore universalità di principii morali ed umani, e maggiore larghezza e pienezza di contenuto, qualità che danno alla poesia un carattere più propriamente lirico.

V. — Il più bello dei cori manzoniani, e nondimeno quello che meno di tutti ha i proprii requisiti e caratteri del coro drammatico, è quello che chiude la prima scena del quart'atto dell'Adelchi e si conosce comunemente sotto il titolo: *La morte di Ermengarda*. L'inspirazione poetica vi si mantiene tanto calda, tanto alta ed uguale; il movimento lirico è così vibrato e franco; così rapido e ricco d'interiore armonia il metro; così vivida e splendida l'imagine e l'espressione: tanta pienezza d'affetti umani e d'idee morali è infine in questo canto,

che a giusta ragione viene considerato la più perfetta cosa che uscisse dal genio del Manzoni. Se non che la perfezione qui penetra siffattamente tutte le parti dell'ode e quanto al concepimento e quanto allo svolgimento e quanto al numero; e il sentimento si fonde col pensiero, e il senso storico col senso umano, e la pittura dei fatti esteriori con quella della passione interiore; e tutti i momenti e gli espedienti della composizione hanno fra loro tanta congruenza, tanta uguaglianza, tanta fusione, che un'analisi minuta è certamente la meno atta a mettere in rilievo tanta eccellenza. L'analisi per natura sua divide, semplifica, scarnifica; qui è troppa unità e fusione di tutti gli elementi che costituiscono l'eccellenza lirica, perchè l'analisi possa conferire a manifestarla. Quando c'erano da far spiccare certi particolari concetti, certe forme, certi abiti di stile o di invenzione, o certo sviluppo o colorito dei fatti e delle idee storiche, poteva essere opportuno lo scomporre le parti e farne minuta disamina. C'era pure l'unità, ma nell'uno c'era il molteplice. Qui gli elementi morali e fantastici, tecnici e ritmici formano un'inscindibile unità; scomporla è distruggerla, o poco meno.

Dopo aver descritta nelle due prime strofe la morente circondata dalle preci, il poeta volge a lei stessa una voce di compianto e di conforto, ch'è la voce commista dell'umanità e della fede:

Sgombra, o gentil, dall'ansia
Mente i terrestri ardori;
Leva all'eterno un candido
Pensier d'offerta e muori:
Fuor della vita è il termine
Del lungo tuo martir.

La pietà del fatto scuote ed occupa la mente del poeta il quale, rimovendo il pensiero e come lo sguardo dalle circostanze presenti, fantastica sul destino dell'infelice e, per naturale tra-

passo, sulle dolcezze che le prometteva la vita. Il poeta non parla più alla morente: diresti ch'egli alzi la faccia e segua le imagini che la commozione profonda gli vien dipingendo al pensiero. E comincia come affermando a' sè stesso:

Tal della mesta, immobile
Era quaggiuso il fato.....

Tale era il destino immutabile di quell'infelice: implorare una quiete che non avrebbe potuto ottenere e salire al cielo santificata dai suoi patimenti. Questa quiete *la mesta* l'avea cercata nella solitudine del chiostro; perchè non l'aveva ottenuta? Perchè anche fra le preci, anche a piè dell'altare

Sempre al pensier tornavano
Gl'irrevocati dì.

Le si riaffacciavano tormentosamente al pensiero i giorni felici, che, come perduti ch'erano per sempre (1), l'abbeveravano d'angoscia, mentr'ella non bramava che oblio. Questo contrasto fra lo stato dell'animo d'Ermengarda che non voleva se non devoti pensieri, e i ricordi del passato che la richiamavano a mondane dolcezze: questo strazio dell'anima sua, che dalle cure terrene voleva pur ricoverarsi nella calma di pensieri che non fossero di questa terra, e non poteva, perchè il passato l'assediava e le si ridipingeva innanzi magnifico di colori e d'affetti, ripiombandola in più profonda angoscia; questo contrasto e questo strazio appunto costituiscono quella come tragedia interiore dell'anima, che ne fa più alto e potente il grido lirico. Ma l'agile fantasia del poeta segue l'accesa imaginazione

---

(1) Chi voglia vedere tutto o quasi tutto quello che è stato scritto intorno all'interpretazione di quell'*irrevocati* veda G. Mazzoni, *Rassegne letterarie*, Roma, 1887. Chi interpreta come *giorni non voluti ricordare*, chi invece come non *potuti richiamare*. Nell'un caso sarebbe espresso il dolore che quei giorni siano *irrevocabilmente* passati; nell'altro il dolore che, non chiamata, ritorni pur sempre persistente la memoria di quei giorni.

della sventurata, che rivede i lieti momenti della sua vita migliore e ricorre ai luoghi della sua breve felicità. La lirica non ha più un contenuto tragico, ma pittorico; e pur nondimeno scorgi ancora nel vivido colorito della pittura squisita un sanguigno riflesso di tetre idee, da cui il pensiero non s'è che apparentemente staccato ed a cui sta per ricondursi fra breve. Se non che il trapasso troppo brusco offenderebbe la perfezione del canto; ecco la ragione estetica della similitudine contenuta nella strofa undecima. Lascia riposare il pensiero dalla scena vivace spiegatagli prima davanti e lo riconduce gradatamente alle ambasce della morente. Come la rugiada ravviva gli arsi steli, così il refrigerio d'un pietoso conforto diverte quel cuore oppresso

ai placidi
Gaudi d'un altro amor.

Ma, come il sole torna a riardere quegli steli,

Ratto così dal tenue
Oblio torna immortale
L'amor sopito, e l'anima
Impaurita assale,
E le sviate imagini
Richiama al noto duol.

L'ultima parte dell'ode s'innalza a quell'universalità d'idee storiche e morali-religiose ond'è costituito il fondo ideale dell'arte manzoniana. La chiusa del *5 Maggio* ha più di qualche somiglianza con questa, nel concetto fondamentale. Se non che lì il misticismo piglia alquanto la mano al poeta; qui invece il senso della Fede non sopraffà nè pervade il senso storico ed umano, onde qui è più verità, più umanità, più elevatezza. Infatti il sentimento religioso si fa soltanto scorgere velatamente in quel *provvida sventura*, dove rifiorisce un concetto cristiano che al Nostro è piaciuto più volte significare. Stupenda è l'imagine finale, che lascia un senso vago di solenne

meraviglia con quell'impensato e luminoso spettacolo onde percuote la fantasia, chiamandola gradevolmente a voli remoti negli spazi infiniti. Ma questo infinito è l'infinità e l'eternità delle cose, dove l'anima fugge le contingenze dolorose della vita e dove finalmente ha dimenticato la vita anche la sventurata Ermengarda:

Muori; e la faccia esanime
Si ricomponga in pace;
Com'era allor che improvvida
D'un avvenir fallace
Lievi pensier virginei
Solo pingea. Così
Dalle squarciate nuvole
Si svolge il sol cadente
E, dietro il monte, imporpora
Il trepido occidente,
Al pio colono augurio
Di più sereno dì.

VI. — Dopo questa anzi che no rapida disamina delle liriche manzoniane, parne prezzo dell'opera trattenerci alcun poco a considerare le qualità più generiche le quali costituiscono i principii fondamentali dell'arte dell'Autore e procedono da quel gusto suo particolare, da quelle predilezioni, da quegli abiti, da quei modi onde gli piacque di preferenza configurare e atteggiare il fantasma poetico.

Anzitutto noteremo una dimestichezza grandissima coi migliori poeti latini ed italiani, e segnatamente con Virgilio tra quelli, e Dante tra questi. Fu notata già da altri la freschezza tutta virgiliana di certe imagini e di certe fioriture di stile, specialmente nel *Nome di Maria* e nel *Marzo 1821*. Il Tommaseo ha raccolti una quantità di riscontri di passi manzoniani con altri corrispondenti italiani e latini, e si possono vedere nel volume terzo dell'ormai rara edizione fiorentina delle *Opere del Manzoni*, data dai fratelli Battelli negli anni 1828

e 1829. Questo come sentimento della classicità non fu mai ripudiato dal Manzoni, il quale, almeno come poeta lirico, non s'attenne per nulla ai modi che piacquero ai romantici, e se non fosse della elezione del soggetto, potrebbe rassegnarsi fra i classici addirittura. E che la sua poesia lirica abbia caratteri formali più consueti ai classici che non ai romantici si fa manifesto per molte prove, di cui per ragione di brevità non allegheremo che due. Primamente lo studio persistente della simmetria e rispondenza tutta classica e il perfetto risalto delle imagini e delle similitudini. Basti ricordare alla rinfusa la similitudine del pellegrino nella *Risurrezione*, le similitudini, le enumerazioni incalzate o riprese, le delimitazioni geografiche della *Pentecoste*, del *5 Maggio* e del *Marzo 1821;* certe strofe del *Nome di Maria*, le opposizioni euritmiche della *Battaglia di Maclodio* e del primo coro dell'Adelchi, la vivezza pittorica di certe strofe della *morte di Ermengarda*. In secondo luogo, lo studio amoroso dell'espressione, la quale contrariamente al gusto di troppi romantici è anzichenò ricercata, battuta e tornita e levigata con lungo lavorio e qualche volta fino con qualche sforzo, e risente tuttavia del latinismo, dell'arcaismo, talora del neologismo classico e talaltra eziandio del pedantismo. Anche di ciò è facile a chicchessia prender saggio: nondimeno ricorderemo una serie de' modi che primi ci occorrono alla memoria: *Vallea*, *sommo sole*, *mise l'anelito*, *altor*, *cui fu donato*..... *doni*, *nutrica*, *loquela*, *die*, *oblianza*, *plora*, *laudato*, *spiro*, *nunzio* per annunzio, *sonito*, *cantico*, *nui*, *serve*, *indomato*, *valli*, *mantpoli*, *coltrice*, *claustri*, *irrevocati*, *redir*, ecc. ecc. Ma lasciando stare il classicismo manzoniano, ci pare singolarmente osservabile nel suo poetare il gusto delle similitudini larghe e distese, i cui termini abbracciano ordinariamente una strofa ciascuno. Ognun ricorda quella ch'è come il preludio del *Natale*, quella

del pellegrino nella *Risurrezione*, quella della luce nella *Pentecoste*, la similitudine iniziale e quella del naufrago nel *5 Maggio*, quella del villano nella *Battaglia di Maclodio*, quella della rugiada e le due del sole nella *morte di Ermengarda*. Due comparazioni sono anche nel *Marzo 1821*, ma atteggiate in modo affatto diverso dal consueto; c'è il concetto della comparazione, ma non la forma, nè l'espressione (str. III e V). Oltre a queste maggiori, in ogni lirica il poeta ne sparse alcune minori, che perciò son meno caratteristiche; ma quelle che sopra abbiamo enumerate sono tutte particolari all'ingegno del Manzoni, e per il modo specialissimo come sono sviluppate e per i concetti da cui son derivate; concetti non convenzionali certo, come avviene in molti classici, anche moderni, ma tratti dal mezzo stesso dell'argomento o dal vivo della natura o dal vero consuetudinario e più noto della vita.

Una delle caratteristiche più degne di osservazione nel Manzoni sta eziandio nell'epitetare. Orazio tra i Latini e Dante tra i nostri sono in quest'arte eccellentissimi. Altri più moderni come il Chiabrera, il Parini, il Monti, il Foscolo sono, quale per un rispetto e quale per un altro, ragguardevolissimi; tuttavia ciascun d'essi, chi più chi meno, ha desunto più di qualche cosa dai latini e da Dante. Il Parini per esempio *orazieggia* parecchio; il Monti danteggia. Il Manzoni è nuovo. Egli non vede la necessità di riferire ai concetti le solite qualità tradizionali: chi non sa che il *bue è lento*, che il *latte è bianco*, che il *timore è gelato* e così via? Il Manzoni, come s'è sottratto alla ruggine degli argomenti convenzionali e obbligati ed ha cantato il vero morale, il vero religioso, il vero storico secondo gli pareva più altamente umano e più efficacemente universale, così dal vero morale ha tratto il più dei suoi epiteti: gli altri, dalle contingenze reali o probabili delle cose rappresentate. Il *Natale* non è molto notevole per questo ri-

spetto; ma la *Passione* ha frasi di grande novità e forza, come VEDOVO *altar*, INTENTO *Isaia*, FATIDICO *cor*, *gioia* CRUDEL, VIL *sicurtate*, *prego* ESECRATO. — E la *Pentecoste: Pace* IMMOBILE *ai terrori*, *lusinghe* INFIDE, *tre* SUPERBE, LANGUIDI *pensieri*, *pensieri* TUMIDI, *volto* AMICO, *tacer* PUDICO, *gioie* ASCOSE, CONFIDENTE *ingegno*. Non meno nuovo nè efficace l'epitetare nel *Nome di Maria:* LONTANI *presagi*, *età* SUPERBA, MITI *altari*, GENTIL *tutela*, *turbe* PIE, *veglia* BRUNA, *sen* REGALE, SPREGIATA *lagrima*, CRUDELE *discernimento*. Finalmente, come epiteti stupendamente scelti perchè riboccanti di verità e di forza e di contenenza poetica nel luogo dove son combinati, ricorderemo alla rinfusa: DURO *mondo*, SERVO *encomio*, PROCELLOSA *e* TREPIDA *gioia*, *core* INDOCILE, ETERNE *pagine*, STANCA *man*, *rai* FULMINEI, TACITO *morir d'un giorno* INERTE, MOBILI *tende*, CONCITATO *impero*, CELERE *obbedir*, STANCHE *ceneri*, SERVO *sudor*, MISERO *orgoglio*, SUPERBE *ruine*, AGILE *speme*, *opere* IMBELLI, TREMOLO *sguardo*, CANDIDO *pensiero*, IMMOBILE *fato*, SUPPLICATI *altari*, IRREVOCATI *dì*, *caccia* AFFACCENDATA, *corridor* FUMANTI, *veltri* ANSANTI, IRTO *cinghiale* AMABILE *terror*, TEMPERATO *albor*, EMPIA *virtù d'amor*, PLACIDI *gaudii*, *vampa* ASSIDUA, IMMOBIL' *aura*, GRACILI *steli*, TENUE *oblio*, SVIATE *imagini*, PROVVIDA *sventura*, ecc. ecc.

Come efficace e pittorico e profondamente significativo è nel Manzoni l'epiteto, così rappresentativo è il verbo. Il concetto d'azione vien colorito, configurato e atteggiato in imagine vivace e potente che colpisce il lettore, gli s'imprime nella fantasia durabilmente e lo fa pensare. Pochi esempi daremo, per non cadere in un'altra lunga enumerazione. D'Ermengarda giovinetta, che pura sorrideva a casti pensieri, dice che: lievi pensier virginei solo PINGEA. L'empia virtù d'amore FATICA il pensiero; dai guardi e dai volti TRALUCE la fiera virtù dei padri; le madri GUATANO pensose i figli pensosi; ogni villa si

DESTA al passar d'un corriere; Napoleone si NOMÒ; la mano stanca CADDE sull'eterne pagine; Iddio POSÒ sulla deserta coltrice; la luce PIOVE di cosa in cosa; le ricchezze SCORRONO all'umil tetto; Daniele LESSE i giorni numerati e degli anni ancor non nati si RICORDÒ; il pellegrino riposato si RISENTE, ecc.

Per ultima osservazione, e si riferisce al concepimento, vuolsi considerare la pienezza delle idee morali di cui riboccano le sue liriche. Egli non canta nessun argomento per sè stesso; neanche il religioso. Il soggetto ha per lui contenenza poetica in quanto ha contenenza storica o contenenza morale. Da ciò procede l'umanizzare che egli fa il sentimento religioso, e il discendere dal concetto mistico al fatto umano, invece che smarrirsi tutto nel formalismo rituale e nel simbolismo evangelico. Da ciò procede eziandio ch'egli, non per anche giunto a mezzo delle altre sue liriche, che diremo storiche, si sente condotto a generaleggiare, sviluppando concetti di morale universalità o di religione o d'umana giustizia o di storica fatalità. Di che scaturisce l'indole sommamente educativa della poesia manzoniana e l'alto valore etico che comunemente vien loro attribuito.

Novatore sapiente fu il Manzoni anche nei metri, poichè egli si tenne lontano dai modi che la nuova poesia classica veniva da quasi due secoli elaborando e desunse dai tentativi di alcuni che lo precedettero nuove combinazioni ritmiche felicissime. Così tutta manzoniana si può dire la strofa di sette settenari del *Natale*, dove ha novità segnatamente il numero dei versi e la rima baciata dell'ultimo terzetto:

– – – – – – ⏑ ⏑
– – – – – – *a*
– – – – – ⏑ ⏑ ⏑
– – – – – – *a*
– – – – – – *b*
– – – – – – *b*
– – – – – *x*

Nella Pentecoste questo schema metrico è vie meglio perfezionato per l'inserzione d'uno sdrucciolo tra il quarto e

quinto verso, onde procede alla strofa maggior movimento e agilità:

– – – – – – – ⏑ ⏑
– – – – – – – *a*
– – – – – – ⏑ ⏑
– – – – – – – *a*
– – – – – – – ⏑ ⏑
– – – – – – – *b*
– – – – – – – *b*
– – – – – – *L*

Oltre a ciò il Manzoni, adoperando l'ottonario in una strofa di sette versi senza sdruccioli (*Risurrezione*), ha saputo dargli un'agilità e una franca compostezza di cui esso non pareva capace, togliendogli quel monotono cadenzare che sembrava dovesse renderlo meno che adatto al movimento solenne della lirica sacra. Nella *Passione*, nella *Battaglia di Maclodio*, nel *Marzo 1821* rinfrescò il decasillabo, ne accrebbe la capacità dei toni, ne variò le modulazioni (1), mentre nel primo coro dell'*Adelchi* derivò con assai opportunità dalla poesia spagnuola il verso *d'arte major* a rendere con l'ampiezza del ritmo e il cadenzare epicamente grave e severo quel cupo movimento, onde un popolo si riversa su di un altro a raddoppiare la servitù d'un terzo popolo oppresso. Tutti i metri del Manzoni sono perfettamente consoni al suo concetto, rispondono a capello al momento lirico che esprimono per interiore unità or-

(1) Dei metri manzoniani così il Carducci: « Nella construzione delle strofe, che è tanta parte della lirica e quella che più opera su i più, egli recò alla maggior perfezione il sistema del Chiabrera, in quanto questi sostituiva il canto popolare alla canzone individuale e un po' aulica di Dante e del Petrarca. Il Parini, il Monti, il Foscolo avevano già trattato maestrevolmente i metri brevi in generale e specialmente i settenari: il Manzoni andò più oltre, abbandonò le volte troppo lunghe o troppo intrecciate di endecasillabi: abbandonò la *stanza;* serrò e variò il trotto un po' monotono del decasillabo; incitò la lentezza dell'ottonario, svolse in tutta la sua epica solennità il verso *d'arte maggiore*, il dodecasillabo; e a tutti diede una sciolta concinnità tra di ode classica e melodia metastasiana ». Cfr. loc. cit., pag. 310.

ganica e immediatezza d'inspirazione. Solo crederemmo di non riconoscere questo pregio nel *Nome di Maria*, dove non ci sembra così perfetta la fusione tra il classico metro e il pensiero, dove ci par di trovare un non so che di fattizio e di disorganico.

Presa adunque nell'insieme la lirica del Manzoni ha veramente altissimi pregi, vuoi per la novità della contenenza, vuoi per la novità dei criteri e della tecnica dell'arte, vuoi infine per la perfezione di molti luoghi e anche d'interi componimenti. I tre cori si direbbero i più perfetti, a considerare come appaiano, anche al lettore più scrupoloso, quasi al tutto senza difetti. Bellezze grandi con difetti pur notevoli sono nel *5 maggio;* anche grandi bellezze con qualche menda hanno la *Pentecoste* e la *Risurrezione;* gli altri inni, pur non mancando di bei pregi, hanno però maggiori difetti o, almeno, minor bellezza totale.

LEZIONE VI.

Alessandro Manzoni

LE TRAGEDIE (1)

I. Prime idee e primi tentativi d'una riforma drammatica in Italia. — II. La riforma drammatica nei critici e nei poeti francesi tra il 1800 e il 1820. — III. Idee del *Conciliatore* sulla letteratura drammatica. — IV. Idee del Manzoni sulla drammatica e primo concepimento del *Carmagnola*. — V. Analisi della tragedia. — VI. Difetti nell'orditura e nel carattere de' personaggi. — VII. Analisi dell'*Adelchi*. — VIII. Sua orditura. — IX. Caratteri dei personaggi. — X. Osservazioni generali sulle tragedie del Manzoni. — XI. I cori.

I. — Si è veduto nella Lezione I (V. pag. 11, 19, 21, ecc.) che le idee innovatrici del Lessing e del Conti ebbero di mira

(1) Cfr. oltre le opere che trattano in generale del Manzoni: A. De Gubernatis, *Il Manzoni ed il Fauriel* studiati nel loro carteggio inedito, Firenze, Barbèra 1880. — L. Robecchi, *Saggio di Bibliografia classico-romantica*, Milano 1889. — M. de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Dambray fils, 1820; *L'Allemagne*, nouvelle édition, Paris, Charpentier, 1883. — G. Pellissier, *Le mouvement littéraire en XIX siècle*, Paris, Hachette, 1889. — Bossert, *Goethe et Schiller*, Paris, Hachette, 1882. — A. Lacroix, *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français*, Bruxelles, 1856. — A. G. Schlegel, *Corso di letteratura dramatica*, trad. it. di G. Gherardini, Milano, 1884. — H. Heine, *Die romantische Schule* in *Sämmtliche Werke*, neunter band, Stuttgard, Cotta. — G. Falorsi, *Fato* in *Domen. Lett.*, I, 45. — A. Beduschi, *Sullo stato attuale della tragedia in Italia*, Parma, Bodoni, 1827 — Importanti articoli critici sono nel vol. I delle *Opere di A. Manzoni*, Firenze, Battelli, 1828.

segnatamente la letteratura drammatica; e l'uno e l'altro, secondo comportava lo stato della cultura de' loro paesi, cercarono di recare ad atto le proprie dottrine in que' loro drammi ch'ebbero forse più diversità di fortuna che di merito. E veramente le tragedie del Conti occupano nella storia della letteratura nostra un luogo press'a poco non dissimile da quello che l'*Emilia Gallotti* e il *Nathan il Savio* nella storia del teatro tedesco. Chè se queste s'accostano assai più di quelle al concetto del dramma moderno, è pur mestieri tener conto delle diverse condizioni in cui versava l'arte italiana, stretta da tradizioni, da influssi, da pastoie che la dominavano da secoli. Dove il tedesco, in un periodo che nella sua patria era tutta una rivoluzione del pensiero, non aveva che da vincere un solo impedimento, l'imitazione forestiera: in ciò sostenuto da un elemento che andava ogni dì più acquistando del campo, vogliam dire il sentimento nazionale, che penetrava e modificava tutti i rami della cultura e tutte le forme del pensiero. Ma in Italia ben altra forza aveva la tirannia delle scuole, agguerrita da una tradizione costante di quindici secoli e di quattro letterature (1). Onde più timido dovette riuscire il tentativo del Conti e assai meno efficace ne' suoi effetti; ai quali fu ostacolo presso che insormontabile la nuova e inusata altezza cui perveniva indi a poco la tragedia classica italiana con Scipione Maffei, Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti e la coorte de' loro imitatori e seguaci.

Nondimeno nè la teorica nè l'esempio andarono perduti; e mentre il Baretti con la sua vigorosa e battagliera franchezza combatteva le famose *regole* che tenevano legato persino il Voltaire, a Verona i fratelli Pindemonte facevano prova di attuare ne' loro drammi qualche parte delle nuove idee. Anche a non

(1) *Greca, latina, italiana, francese.*

tener conto dell'*Arminio* d'Ippolito Pindemonte, dove l'argomento e la forma si scostano non poco da quel tipo di tragedia regolare che allora era in voga, non si può disconoscere l'importanza che nella storia del nostro teatro tragico hanno i componimenti drammatici di Giovanni Pindemonte, vissuto tra il 1751 e il 1807. Nei quattro volumi delle sue tragedie (1) solo cinque se ne trovano di argomento classico, mentre le altre in numero di sette sono d'argomento medioevale, e condotte con una libertà straordinaria rispetto alla durata ed ai luoghi dell'azione ed agli espedienti tutti della sceneggiatura e dello scioglimento. Nè per questo rispetto può essere senza significato l'onorevole menzione che del Pindemonte fa il Sismondi nel secondo volume del suo trattato della Letteratura italiana, dove nota fra l'altre cose che il Veronese intitolò i suoi lavori *componimenti teatrali* e non tragedie per *declinare così l'autorità di Aristotile*. Il quale artificio di parole ci fa manifesto come al Pindemonte premesse di salvare capra e cavoli, non urtando troppo scopertamente la tradizione predominante e in pari tempo più di qualche cosa concedendo alle tendenze innovatrici del proprio pensiero. I lavori drammatici di Giovanni Pindemonte hanno, a dir vero, assai scarso valore nel rispetto dell'arte; ma se ciò non ostante essi piacquero immensamente alla rappresentazione e furono per lungo tempo applauditi con entusiasmo e voluti riudire, sembra che si debba averne la riprova che in questi tentativi di novità era non pure un individuale preconcetto, ma eziandio un consentimento comune che dischiudeva nuove vie e suggeriva nuovi modi alla letteratura drammatica.

Se però è cosa evidente che anche intorno a una riforma

---

(1) Cfr. *Comp. teatrali di Giovanni Pindemonte Veronese*, vol. 4. Milano, Franc. Sonzogno, 1804.

drammatica più scrittori italiani lunghesso la seconda metà del secolo decimo ottavo avevano fatto dispute e tentativi notevoli, sarebbe giudizio avventato il presumere che da quelle dispute e da quei tentativi venisse direttamente ed esclusivamente al Manzoni il concetto della sua riforma. Se quei primi germi fossero o no potenzialmente capaci di produrre da per sè stessi i frutti che poi maturarono, appar questione ch'è ozioso proporre, così come impossibile risolvere. Ma noi, che vogliamo seguire lo svolgimento positivo dei fatti e non aggirarci per le ambagi delle ipotesi, non possiamo dispensarci dal fare la debita menzione di quegli operosi antesignani di una nuova forma, che, se non è la perfettissima, ha tuttavia un grande valore non meno nella storia che nell'arte, e risponde a speciali attitudini della cultura e del pensiero moderno.

Giacchè però non dobbiamo occuparci che del Manzoni, basta che noi ci contentiamo di ammettere nel suo genio una interiore disposizione a nuove forme, germogliata per effetto delle idee propugnate dagli arditi novatori che nel secolo passato precorsero al grande movimento romantico. Nè crediamo che in ciò possa dissentire alcuno, sol che si consideri come a tale movimento contribuisse indirettamente ma non senza grande efficacia quel Cesare Beccaria, del quale il Manzoni era e si compiaceva vantarsi nipote. Con ciò tutto però non è lecito dimenticare che il Manzoni compiè, o, per dir meglio, rinnovò la sua educazione letteraria in Francia, dove egli si recò appunto in quei primi anni dell'Impero nei quali si venne apertamente formando una scuola Shakespeariana, con criteri abbastanza determinati intorno alle innovazioni che si credevano necessarie nell'arte drammatica.

II. — Il primo grido potente contro le forme consuetu-

dinarie dell'arte vennero in Francia dalla signora di Staël per il suo libro *su la letteratura considerata nei suoi rapporti con le istituzioni sociali*, publicato nel 1800. Quivi la celebre scrittrice non stabilisce per anche speciali principî d'arte, nè affronta direttamente le questioni che furono dibattute di poi; ma nell'insieme delle idee, nello sviluppo delle argomentazioni e degli esempi si manifestano i primi sintomi della rivoluzione letteraria. Intendiamo primi sintomi immediati, a non tener conto degl'influssi anteriori che possono essere venuti da più altri, come, ad esempio, Diderot e Rousseau.

Nel nome dell'autorità i letterati francesi, e, come s'è veduto, persino il Voltaire, avevano sempre affettato un grande dispregio per lo Shakespeare, il quale non aveva avuto alcun riguardo alle pretese regole aristoteliche delle unità. Ma la signora di Staël scrive nel secondo capitolo dell'opera summentovata: « Io non rimprovererò allo Shakespeare di essersi « liberato dalle regole dell'arte, perchè esse hanno assai mi- « nore importanza che quelle del gusto, prescrivendo queste « ciò che si deve fare, restringendosi quelle a impedire ciò « che si deve evitare. Niuno può ingannarsi su ciò che è « cattivo, mentre non è possibile porre limiti alle varie com- « binazioni d'un uomo di genio, il quale può seguire vie in- « teramente nuove senza fallir nondimeno al suo scopo. Le « regole dell'arte sono un calcolo di probabilità intorno ai « mezzi di ben riuscire; se si è ottenuto il buon successo, « poco importa d'essersi o no sottomessi a quelle ».

E in un altro capitolo, dedicato espressamente alle tragedie dello Shakespeare, la celebre scrittrice non si perita di affermare che « quando si seguono unicamente i modelli della « drammatica antica, quando si imita l'imitazione, si ha meno « originalità, non si ha quel genio che dipinge seguendo la

« natura, quel genio immediato che distingue particolarmente « lo Shakespeare. Dai Greci sino a lui, noi vediamo tutte le « letterature derivare le une dalle altre procedendo dalla me- « desima sorgente. Lo Shakespeare ha incominciato una lette- « ratura nuova ».

Quest'ardita sentenza contiene il principio fondamentale del movimento romantico, che mosse dall'idea di un rinnovamento essenziale dell'arte facendo capo al primo e al principe dei novatori, lo Shakespeare.

Frutto del medesimo ordine d'idee, quell'anno stesso 1800 Nepomuceno Lemercier dava fuori una sua commedia, *Pinto*, nella quale l'autore stesso disse di voler offrire uno spettacolo « dove i grandi e il popolo parlassero finalmente il loro sem- « plice linguaggio e mettessero in contrasto il loro ridicolo « insieme ».

Questo era certamente un procedere alla maniera dello Shakespeare. Il Lemercier poi compose nove tragedie proponendosi di creare un teatro nazionale col trarre gli argomenti dalla storia francese; e questo era uno scuotere dalle fondamenta il tradizionale edificio classico consacrato dal Corneille e dal Racine.

In quel torno e poco dipoi Sebastiano Mercier conferiva alle nuove idee con la dottrina e con l'esempio. Invero, nel suo *Saggio sull'Arte drammatica*, egli anche prima della Staël aveva magnificato il genio germanico e, per quel che tocca la riforma drammatica, aveva affermato che « poichè il « teatro è una finzione, è necessario avvicinarlo il più pos- « sibile alla verità ». La qual sentenza contiene tutto il concetto in appresso esplicato dal nostro Manzoni. Rispetto alla pratica poi egli non venne meno alla sua dottrina, perocchè imitò lo Schiller nella Giovanna d'Arco e nel Filippo II. Ma il Mercier non andò tant'oltre come il Lemercier, il quale dal

1801 al 1810 compose una serie di drammi (*Clodoveo*, 1801 — *Isola e Doroveso*, 1803 — *Luigi IX in Egitto* — *La Demenza di Carlo VI*, 1806 — *Baldovino imperatore*, 1808 — *Carlo Magno*, 1810) col proposito di riprodurre i fasti nazionali e sottrarsi alla tirannia delle regole.

Questi primi tentativi ebbero un fierissimo avversario nel Geoffroj, il quale nelle Appendici del *Journal des Débats* dal 1800 al 1810 venne sostenendo i principî della scuola classica in una serie di articoli critici e polemici, che formarono poi il suo *Corso di letteratura drammatica*, pubblicato nel 1819. Ma mentre il Geoffroj malmenava i novatori e, di mattonella, anche lo Shakespeare, cresceva la coorte di quelli. Ancora nel 1819 *Beniamino Constant* traduceva il Wallenstein dello Schiller e ne tesseva le lodi, tuttochè non sapesse interamente emanciparsi dalle regole convenzionali. Egli ne vedeva l'inanità, ma non aveva il coraggio di sottrarvisi. Riconosceva egli che le famose unità « hanno certamente qualcuno degli « inconvenienti che sono loro rimproverati: esse circoscri- « vono le tragedie, specialmente storiche, in uno spazio di « tempo e di luogo che ne rende difficilissima la composi- « zione. Sforzano il poeta a trascurare negli avvenimenti e « nei caratteri la verità della gradazione, la delicatezza delle « tinte. Tuttavia, nonostante l'impaccio ch'esse dànno e gl'in- « convenienti che ne procedono, esse mi sembrano una legge « savia » (1).

Non rattenuto da timide transazioni, Sismondo Sismondi nella storia delle *Letterature del mezzodì dell'Europa* stabilì una teoria del dramma, dove abbatteva il culto delle unità e non ammetteva più che l'unità d'interesse (2).

(1) Cfr. Reflexions sur le Vallenstein de Schiller et sur les théâtres allemands, Paris, 1848.

(2) Cfr. Appendice alla lezione II, pag. 96.

Intanto il movimento innovatore veniva coronato dall'opera importantissima della Staël, l'*Allemagne*, dove dedicando uno speciale capitolo all'*Arte drammatica* (1) ella pone recisamente la questione in questi termini; « I componimenti di « soggetto greco nulla perdono per la severità delle nostre « regole drammatiche; ma se noi volessimo gustare, come « gl'Inglesi, il piacere d'avere un teatro storico, d'essere com- « mossi dai nostri ricordi e dalla nostra fede, come sarebbe « possibile conformarci rigorosamente alle tre unità da un « lato, e dall'altro a quel genere di pompa di cui si fa una « legge nelle nostre tragedie? Questa delle tre unità è una « questione così trita che non si osa quasi più riparlarne; ma « di queste tre unità non ce n'è che una importante, quella « d'azione, e le altre non si possono considerare che come su- « bordinate a quella. Ora se la verisimiglianza dell'azione è « menomata dalla puerile necessità di non cambiar luogo e « di tenersi nello spazio di ventiquattro ore, imporre questa « necessità è il medesimo che sottomettere il genio dramma- « tico a un impaccio come quello degli acrostici, il quale im- « paccio sacrifica la sostanza dell'arte alla sua forma ». — Altrove la profonda scrittrice mostra come l'angustia delle regole imponga mezzi convenzionali e consuetudinarii per sviluppare e sciogliere l'azione; i quali mezzi impediscono la libera e compiuta pittura dei caratteri: « Per dipingere i ca- « ratteri », ella dice, « bisogna di necessità evitare quel tono « maestoso esclusivamente ammesso nella tragedia francese; « perocchè non è possibile far conoscere i difetti e le qualità « d'un uomo se non presentandolo sotto diversi aspetti. Il vol- « gare della natura umana si mescola spesso col sublime e « qualche volta ne mette in rilievo l'effetto. Infine non si può

(1) Paris, Charpentier, nouvelle édition, 1883, pag. 204 e segg.

« immaginarsi l'azione d'un carattere se non durante uno « spazio di tempo alquanto lungo, mentre in ventiquattr'ore « non potrebbe trattarsi che d'una catastrofe. Si potrà forse « obbiettare che le catastrofi convengono meglio al teatro che « non i quadri dalle tinte variate; la commozione eccitata « dalle passioni vive piace alla maggior parte degli spettatori « più che non l'attenzione richiesta dallo studio del cuore « umano. Di questi differenti sistemi drammatici può decidere « soltanto il gusto nazionale; ma conviene riconoscere che se « gli stranieri *(s'intendono gl'inglesi e i tedeschi)* concepiscono « l'arte teatrale in modo diverso da noi, ciò non procede da « ignoranza o da barbarie, ma da riflessioni profonde e degne « d'esame ».

Combattendo poi il vieto principio della imitazione, la vigorosa scrittrice si pone la questione se non ci possano essere nuovi capi d'opera fuori dell'imitazione classica, e la risolve in questi termini « Nulla nella vita deve rimaner stazionario, « e l'arte è petrificata quando non cambia più... Tutto è tra- « gedia negli avvenimenti che toccano la nazione; e questo « immenso dramma che il genere umano rappresenta da 6000 « anni fornirebbe innumerevoli argomenti al teatro se si la- « sciasse maggior libertà all'arte ».

Sviluppando il suo vasto concetto, l'autrice continua esponendo il disegno delle opere drammatiche del Goethe, dello Schiller, del Wieland, del Werner, splendida famiglia Shakesperiana, corroborando con l'esempio la dottrina da lei sostenuta. Finalmente in uno speciale capitolo mette a confronto la poesia classica con la poesia romantica e conclude che « la « letteratura degli antichi è presso di noi una letteratura tra- « piantata; mentre la letteratura romantica è per noi indi- « gena. La letteratura romantica è la sola che sia suscettiva « di perfezionamento, perchè avendo le sue radici nel nostro

« proprio suolo, è anche la sola che possa crescere e vivi-
« ficarsi di nuovo ».

Intanto ai nuovi principii era venuto il sussidio d'un altro valido campione, Guglielmo Schlegel, il quale, nel suo *Corso di letteratura drammatica* (1) recò la dottrina romantica ed il culto dello Shakespeare a suprema teorica d'arte. D'altro lato l'Inghilterra coi drammi e i poemi del Byron e coi romanzi di Walter Scott commoveva le fantasie e rinvigoriva la tendenza ai nuovi ideali dell'arte. I quali avevano ormai fatto tanto cammino ed avevano anche in Francia conquistato così fattamente gli spiriti, che nel 1820 un uomo ch'ebbe fama d'intelligenza e di moderazione del pari ragguardevoli, Carlo di Remusat, scriveva queste parole: « Gli amici del passato, i partigiani della consuetudine si « disperino pure, ma si rassegnino. Una inevitabile rivolu- « zione minaccia il nostro teatro. La via battuta, cioè la pi- « grizia dello spirito; la prevenzione, cioè la giustizia anti- « cipata, lottano ancora e si sforzano di ritardare il momento « fatale e decisivo; fra gli autori, fra gli attori e nel pubblico « stesso vi sono pregiudizi che resistono, ma cederanno; pe- « rocchè in tutti si manifesta un bisogno di novità conosciuto « da quelli stessi che lo provano e che si palesa senza che « si confessi. Appaia un'immaginazione indipendente e feconda, « la cui potenza corrisponda a questo bisogno e trovi in sè « stessa il mezzo di soddisfarlo, e gli ostacoli, le opinioni, le « abitudini non potranno arrestarla. Com'essa avrà divinato « il suo tempo, così il suo tempo si dichiarerà per lei. Essa « rivelerà al pubblico ciò ch'egli cerca senza saperlo, ciò

(1) La prima edizione è del 1809; la seconda, in francese, è del 1814. La traduzione italiana è di Giovanni Gherardini che fu stampata a Milano due volte, di cui la seconda nel 1844.

« ch' egli chiede senza confessarlo e ad un vago istinto farà « succedere un ragionato entusiasmo. Dato una volta l'esempio « tutti lo seguiranno; aperto una volta il cammino tutti vi si « precipiteranno e le idee nuove in fatto d'arte drammatica « diventeranno ben presto idee comunemente accettate » (1).

Se non che il Remusat non era un novatore impenitente e radicale; voleva una transazione, un compromesso fra la tradizione classica e il nuovo spirito che invadeva l'arte. « Io « non consiglio (egli continua), io non domando certamente « ai poeti drammatici l'eccessiva libertà dei teatri stranieri « (*s'intenda sempre inglesi e tedeschi*) nè quel disprezzo d'ogni « verisimiglianza (*allude al fantastico soprannaturale ch'è ta-* « *lora nello Shakespeare*) che nuoce alla chiarezza e all'ef- « fetto dell'azione teatrale, del pari che allo sviluppo ed alla « vivacità dei sentimenti. Io non consiglio, non chiedo loro « quella imitazione servile del reale che non si perita d'unire « nella stessa opera, di avvicinare nella scena medesima la « magniloquenza e la trivialità, le declamazioni e le buffonate. « Ma io consiglio e domando quella libertà intelligente che « non si fa scrupolo di estendere i confini della convenzione « sulla quale riposa tutta l'arte drammatica; che trasporta « sul teatro gli uomini tali quali sono, con le loro debolezze, « le loro incoerenze e le loro inuguaglianze; che non mutila « infine gli avvenimenti e conserva loro non già una minu- « ziosa fedeltà nei particolari, ma la verità storica, cioè quel « carattere di effetti prodotti dalla volontà e dalle circostanze, « dal proposito e dal caso, carattere ben noto a chiunque ha « considerato le cose del mondo altrove che nei libri... Nello

---

(1) Questo scritto inserito, col titolo di *Rivoluzione del teatro*, nel *Lycée français*, tom. V, 1820, fu ristampato dall'autore nel tomo I di *Passé et Présent, Mélange*. Paris, 1847.

« svolgimento dell'intreccio, nella pittura dei caratteri, nel « tono del dialogo conviene innovare, anzichè nella costru- « zione, per dir così, materiale della tragedia. »

L'anno appresso, 1821, il Guizot in uno *Studio letterario* su *Shakespeare e il suo tempo* (1) determinava con vieppiù chiarezza e precisione i canoni dell'arte nuova, prima ch'ei potesse conoscere la lettera manzoniana allo Chauvet. Eppure il fondo delle idee è comune ai due scrittori, benchè il francese si proponga argomento più vasto, più complesso e sostanzialmente diverso.

Ma sarebbe ozioso riferirne qui alcuna parte, giacchè quello scritto, benchè al tutto indipendente dall'opera del Manzoni, venne in luce dopo la pubblicazione del *Carmagnola* e della lettera allo Chauvet. Onde ci terremo contenti a concludere il presente paragrafo con questo irrefragabile postulato, che durante il primo ventennio del secolo furono largamente e studiosamente agitate in Francia tutte le questioni attinenti alla riforma romantica nella letteratura drammatica. Di che procede come legittima conseguenza che (avendo il Manzoni nel primo decennio partecipato largamente e di presenza al movimento letterario che allora ferveva in Francia e seguitolo diligentemente nel secondo decennio per via di corrispondenza epistolare, di molteplici letture e viaggi ed amichevoli relazioni e discorsi, come si rileva dal suo epistolario) di là deve ripetersi la fonte principale delle idee a cui s'informarono i suoi drammi e le sue dottrine intorno alla drammatica.

III. — Tornato il Manzoni nel 1810 da Parigi a Milano, anche quivi trovò prosperosi i germi delle nuove idee e tutt'altro che ignorati i concetti e le dottrine della Staël, del

(1) Parigi, 1821 e 1852.

Sismondi e dello Schlegel (1) che furono indi a non molto propugnati dal gruppo del Conciliatore (2). E benchè il nostro autore non entrasse direttamente nelle battaglie del *foglio azzurro*, poichè ne partecipava le opinioni e gli intenti, così non sarà fuor di luogo vedere come anch'esso caldeggiasse i principî a cui il Manzoni s'attenne nella sua riforma. Già nel N. 5 del *Conciliatore* (27 sett. 1818) Silvio Pellico, a proposito delle tragedie dell'Alfieri, pone così la questione: « Se il si-« stema tragico francese, perfezionato dall'Alfieri, sia il più « o il meno convenevole per trattare drammaticamente quelle « azioni eroiche che importa alle nazioni attuali di celebrare ».

Il Pellico non cerca risolvere la questione; nondimeno la soluzione è implicita in quello ch'egli aggiunge: « Siffatta di-« scussione condurrebbe a quest'altra: Quali sono le azioni « eroiche che più importa all'Italia di celebrare? le patrie o « le straniere? le mitologiche o le storiche? le antichissime o « le meno remote dal nostro secolo? ».

E passandoci del dialogo di Ermes Visconti sulle unità drammatiche, di cui è recato un notevole squarcio in appendice alla seconda lezione di questo volume (3), lo stesso Pellico a proposito dell'*Arrigo VIII* dello Chenier, ammoniva doversi ritrarre il personaggio fedelmente dalla storia (4), e poco appresso dal *Carlo IX* dello stesso Chenier toglieva argomento a chiarire i suoi concetti intorno alla tragedia storica concludendo: « La più istruttiva, la più efficace, la più filosofica « delle tragedie ci sembra essere la *storica;* e per istorica non « intendiamo quella che ci rammenta senza pro alcuni fatti « d'antichissimi annali, ma quella che ci parla sovratutto de'

(1) Cfr. Lez. II, 9, pag. 66.
(2) Cfr. Lez. II passim e appendice.
(3) Pagg. 107 e segg.
(4) Cfr. *Conciliatore*, n. 64, pag. 259.

« nostri avi, delle nostre glorie nazionali e dei memorabili « delitti onde queste furono contaminate » (1).

Altri in un discorso sulla poesia tragica affermava che ammesso pure che l'Alfieri *avesse esaurito il sublime del genere*, rimarrebbe quasi intatto il patetico e confessava che l'indipendenza dalle unità di tempo e di luogo era il *risultato dei moderni dibattimenti letterarii*, nei quali aveva pur tanta parte il sistema drammatico (2). E Giovanni Battista De Cristoforis poco appresso si domandava: « Com'è che avendo « erroneamente supposto alcuni filologici de' secoli scorsi che « Aristotile comandi la notissima regola delle due unità di « tempo e di luogo, si trovino pur tuttavia uomini ostinati nel « difenderla a dispetto della critica, la quale dimostrò che il « filosofo greco non pensò mai a prescriverla, e che i Greci « non se la sognarono mai, e a dispetto della ragione che la « dimostra dannosa e fondata su false idee d'un'impossibile « illusione teatrale? Perchè mai gli esempi dati al mondo da « Calderon e da Lope de Vega, e più insignemente da Sha- « kespeare, da Schiller e da Goethe, non che i voti della sem- « plice ragione naturale, non basteranno essi a distruggerla « finalmente? » (3).

Di che si fa manifesto con quanta moltiplicità di argomenti venissero pure presso di noi dibattendosi le questioni tutte attinenti alla riforma drammatica, anche prima che il Manzoni l'attuasse col suo Carmagnola e la propugnasse con la lettera allo Chauvet. Il gran milanese dunque, ben lungi d'essere l'inventore di un genere nuovo, il divinatore di nuove forme e nuove vie dell'arte drammatica, non fece che recare ad atto

---

(1) Cfr. *Conciliatore*, n. 69, pag. 277.
(2) Cfr. *Conciliatore*, n. 79, pag. 319.
(3) Cfr. *Conciliatore*, n. 84, 337.

alcuni principî che da quasi tre quarti di secolo venivano maturando in Italia, struggendo le faticose elocubrazioni di molti dotti e gli sforzi non sempre felici di molti poeti. Dato anche che le tragedie manzoniane siano capolavori, nel qual giudizio non tutti consentono, resta pure fuor di dubbio ch'esse non sono nè più nè meno che il risultato d'un complesso d'idee e di tentativi che loro hanno apparecchiato il terreno, per l'appunto come è avvenuto rispetto a tutte le opere maggiori della poesia. Il che del rimanente è così manifesto per le cose sopra discorse e in generale per le leggi quasi fatali che governano la storia dell'arte, che non sarebbe stato mestieri affermarlo qui novamente, dove non ci fossero ancora idolatri impenitenti cui piace venerar nel Manzoni il creatore unico della nostra moderna letteratura.

IV. — Intanto ancora nel marzo del 1816, quando il disegno del *Carmagnola* era appena concepito, egli scriveva al Fauriel di aver dato un grande schiaffo alla regola dell'unità di tempo perchè l'azione occupa lo spazio di sei anni. E confessa che la lettura attenta dello Shakespeare e qualcosa delle scritture uscite in quel tempo sopra il teatro avevano mutate assai le sue idee. E mostrava dolersi che gli scrittori tragici avessero posto tanto studio per far parlare gli uomini in modo diverso da quello che sogliono parlare quotidianamente e dovevano parlare anche sul teatro, e per sostituire un freddo linguaggio retorico all'espressione naturale dei sentimenti (1). Da

(1) Epistolario di Alessandro Manzoni, Milano, Carrara, vol. I, pag. 140. Cfr. anche De Gubernatis, *Il Manzoni ed il Fauriel studiati nel loro carteggio inedito*, Firenze, Barbèra, 1880, pagg. 107 e 307. Del resto anche questo argomento del linguaggio messo in bocca ai personaggi era vecchio quanto il Lessing, il Baretti, il Diderot. Il quale ultimo scriveva: *noi abbiamo preso a prestito dagli antichi l'enfasi della versificazione che*

queste poche parole si rilevano tutti, d'uno infuori, i punti principali della cosidetta riforma manzoniana, cioè: mettere in non cale le regole dell'unità di tempo e di luogo e sostituire al dialogo ostentatamente magnifico e solenne della tragedia classica un discorso più naturale, più spontaneo, più verisimile, più umano. L'altro punto, che dicemmo non toccato qui dal Manzoni, consiste nel proposito di attenersi più fedelmente ch'ei potesse alla verità storica e di desumere l'argomento del dramma dalla storia nazionale, medievale o moderna. Il qual triplice concetto noi abbiam veduto sviluppato e messo in pratica dai critici e dai poeti francesi nei primi tre lustri del secolo, mentre, giova ripeterlo per un'altra volta, più critici italiani avevan cominciato a propugnarlo oltre a cinquant'anni prima.

Se non che, pubblicando nel 1820 la sua tragedia, parve al Manzoni doversi premunire contro le censure che i campioni del classicismo gli avrebbero fatte in riguardo segnatamente alle violate regole dell'unità; e premise alla tragedia una bella prefazione nella quale sviluppò con acutezza e precisione gli argomenti che militavano contro la vieta teorica. Egli non senza arguzia comincia a notare come « Fra i vari « spedienti che gli uomini hanno trovato per impacciarsi l'un « l'altro, ingegnosissimo è quello di avere, quasi per ogni ar- « gomento, due massime opposte, tenute egualmente come in- « fallibili. Applicando quest'uso anche ai piccioli interessi della « poesia, essi dicono a chi la esercita: Siate originale, e non « fate nulla di cui i grandi poeti non vi abbiano lasciato l'e- « sempio ».

---

tanto conveniva a lingue dalla quantità forte e dall'accento marcato, a teatri spaziosi, a una declamazione calcata e accompagnata da stromenti....; ed abbiamo abbandonata la semplicità dell'intreccio e dei dialoghi e la verità delle scene: cit. da Paul Albert in *La littérature française au dix-neuvième siècle.* Paris, Hachette, 1882.

Nel processo poi del suo ragionamento *ripiglia l'esame* delle *due unità di tempo e di luogo*, riassumendola in questi cinque punti ch'egli anche brevemente dilucida:

1° « L'unità di luogo e la così detta unità di tempo non sono regole fondate nella ragione dell'arte, nè risultanti dall'indole del poema drammatico; ma sono venute da un'autorità non bene intesa e da principii arbitrarii ».

2° « Queste regole non sono in analogia cogli altri principii dell'arte ricevuti da quegli stessi che le credono necessarie ».

3° « Se queste regole si considerano dal lato dell'esperienza, la gran prova che non sono necessarie all'illusione si è che il popolo si trova nello stato d'illusione voluta dall'arte, assistendo tutto dì e in tutti i paesi a rappresentazioni dove esse non sono osservate ».

4° « Quegli stessi che le hanno ricevute (1), non le osservano esattamente in fatto ».

5° « Queste regole impediscono molte bellezze e producono molti inconvenienti ».

Siffatti principii il Manzoni svilupperà poi con assai larghezza di ragionamento e copia d'esempi nella lettera allo Chauvet, la quale per l'ordine, la copia e la sicurezza delle argomentazioni la si ebbe e si ha tuttavia in Italia come la scrittura conclusionale e definitiva della questione. E, quanto alla letteratura nostra, sta bene; se non che, guardate caso,

---

(1) Il Manzoni scrive sempre *ricevuto* in questo senso, dove la proprietà di nostra lingua vorrebbe piuttosto *accettato*. Avendo osservato che gli scrittori francesi, i quali hanno trattata la questione prima del nostro, hanno frequentissimamente, secondo l'uso della loro lingua, la parola *reçu*, vorrei mi fosse lecito di manifestare il pensiero non forse questa coincidenza di espressione potesse aversi come una riprova della derivazione di questi concetti.

essa è scritta in francese! Ma quanto allo stato della questione, rispetto a ciò che se ne pensava ormai in tutta la culta Europa, non certo lo fece movere di molto, come avvenne, per esempio, quattr'anni dopo (nel 1827) per effetto della prefazione famosa che Victor Hugo premise al suo *Cromwell*. E il Goethe, lodando il *Carmagnola*, pur confessava che nella prefazione manzoniana, la quale contiene in compendio i principii sviluppati nella lettera allo Chauvet, non era *nulla di nuovo per un lettore tedesco* e che la questione che vi si tratta, *da lungo tempo discussa*, era allora risolta (1). Il che notiamo non già per scemare il merito del Manzoni, ma perchè nel presente argomento non ci paiono mai troppi i documenti atti a mostrare la derivazione e lo svolgimento progressivo delle idee.

V. — Esposti così brevemente, secondo il loro svolgimento storico, i principii fondamentali della dottrina romantica rispetto alla tragedia, e chiarito con che disposizioni e con che concetti il Manzoni s'accingesse a farne per conto proprio l'applicazione, torna opportuna una breve analisi del primo suo dramma, il *Conte di Carmagnola* (2).

L'argomento è tratto dalla storia italiana del secolo XV. Il Carmagnola, celebre condottiere di ventura, mal ricompensato de' suoi grandi servigi da Filippo Maria Visconti, che pur gli doveva tutta la sua potenza, profferse il proprio braccio alla Repubblica di Venezia, a cui il Duca chiedeva pace e i Fiorentini invece alleanza contr'esso Duca. Nel gennaio del 1426 l'alleanza fu stipulata e nel mese di poi il Carmagnola fu

(1) In *Ueber Kunst und Altertum*. Stuttgart 2°, vol. III, pagg. 35 e seg.

(2) La prima edizione uscì in Milano dalla tipografia di Vincenzo Ferrario il 1820.

creato capitan generale della Republica. La guerra fu condotta in diverse riprese con notevole vantaggio dei Veneziani: se non che qualche insuccesso e qualche lentezza del Carmagnola furono poi cagione che la Republica, insospettita, il richiamasse sotto colore di consiglio, e incarceratolo e segretamente e alla spiccia processatolo, il fè decapitare addì 5 maggio del 1432. Fra queste due date, su questi fatti si volge l'azione del dramma.

S'apre il primo atto della tragedia nella sala del senato veneto, dove il doge espone ai senatori seduti la richiesta dei fiorentini. Egli trae occasione da un attentato commesso contro la vita del Carmagnola per mostrare ai senatori la poca sincerità delle pacifiche profferte del duca:

quel Duca istesso
Di cui qui abbiam gli ambasciatori ancora
A chieder pace, a cui più nulla preme
Che la nostra amistà. Tale arra intanto
Ei ci dà della sua.

Così s'apre la via a mostrare la convenienza di sentire il suo consiglio e di valersi dell'opera del condottiero. Viene adunque introdotto il Conte; il quale nella seconda scena fa una specie d'apologia di sè stesso, mostrando come la sua inimicizia col Duca non proceda da alcuna colpa sua, e conclude col confortare il Senato a deliberare la guerra. Uscito il conte (scena III) sorge una disputa in senato circa la fiducia che può prestarsi al Conte. Un senatore, Marino, personaggio interamente ideale, manifesta i suoi dubbi e timori a cui rispondono, favoreggiando il Conte, il doge stesso e un altro senatore, Marco, personaggio ideale anch'egli. Prima che si venga ai voti, il doge ammonisce:

ognun rammenti
Quanto rilevi che di qui non esca
Motto di tal deliberar, nè cenno

Che presumer lo faccia. In questo stato
Pochi il segreto hanno tradito, e nullo
Fu tra quei pochi che impunito andasse.

La scena quarta ci conduce nella casa del Conte, a cui Marco reca la notizia:

la guerra è risoluta e tu sei duce.

Il Carmagnola accoglie con entusiasmo la grata novella ed esclama:

poichè quest'alma terra
M'ha nel suo glorioso antico grembo
Accolto, e dato di suo figlio il nome,
Esserlo io vo' per sempre: e questo brando
Io consacro per sempre alla difesa
E alla grandezza sua.

A cui il senatore:

Dolce disegno!
Non soffra il Ciel che la fortuna il rompa
O tu medesmo.

Egli ricorda i nemici occulti che aspettano occasione a nuocergli:

E sai
Chi te gli ha fatti? In pria l'esser tu tanto
Maggior di loro, indi lo sprezzo aperto
Che tu ne festi in ogni incontro. Alcuno
Non ti nocque finor; ma chi non puote
Nuocer col tempo? Tu non pensi ad essi
Se non allor che in tuo cammin li trovi;
Ma pensan essi a te più che non credi.
Spregia il grande ed oblìa; ma il vil si gode
Nell'odio.

E segue lungo il dialogo, dove l'autore certamente con belle parole s'industria di far spiccare il carattere del suo protagonista; e con questo dialogo si chiude il primo atto.

Riserbando a più avanti le osservazioni generali sui caratteri delineati nella tragedia, ci piace fare intanto qualche nota

speciale al primo atto. Anzitutto crediamo che manchi assolutamente d'azione. Tutto il fatto concreto che si ricava dalle quattro scene è questo: *Il Senato ha deliberata la guerra e il Carmagnola n'è eletto capitano.* Il che in sostanza non è che *l'antefatto* della tragedia, ma non ha alcuna parte nello svolgimento di essa. L'autore ha saputo presentarci con bella industria molte reali circostanze che sotto l'aspetto storico lumeggiano il fatto; ma certamente sotto l'aspetto drammatico non è riuscito a destare alcun interesse nel lettore, al quale i personaggi non son presentati in azione, cioè operanti sotto l'impulso dei sentimenti e dei pensieri che fortemente li dominano, ma si rivelano in modo alquanto accademico nei lunghi e sentenziosi discorsi dove il Conte non fa che pompose professioni di fede e Marco dà belli e buoni consigli. In questo primo atto adunque manca del tutto l'elemento drammatico, pur essenziale al genere trattato dall'autore. Al primo uscir dalla tragedia manzoniana fu detto nella *Biblioteca italiana* (1) ch'essa è un *poemetto in dialogo diviso in cinque canti.* Nulla di più vero intanto per ciò che tocca l'atto primo. Aggiungete anzi cinquanta versi, da legare insieme in forma narrativa le varie parlate, ed avrete nè più nè meno che il primo canto di un poema.

Altra menda notabile ci pare il modo come l'Autore introduce il suo protagonista. Che il *Consiglio della Signoria* consultasse il Carmagnola, non già sulla convenienza del far la guerra al duca, giacchè la condizione e i precedenti e i propositi del Conte dovean far chiaro il suo parere ai più semplici, ma piuttosto sulle condizioni proprie del ducato e delle sue forze e sui modi e sui mezzi meglio atti a condurre la guerra che eventualmente si deliberasse, è cosa conforme al

(1) Anno V. Gennaio, febbraio, marzo 1820, pag. 237.

buon senso non meno che alla verità storica. Ma che il Carmagnola fosse introdotto nella sala del *Gran Consiglio*, sedente tutto il Senato, e che in piena seduta il Doge il facesse entrare proprio per chiedergli consiglio (il Senato Veneto chieder consiglio a uno straniero!), non già ripetiamo su questioni particolari e tecniche, ma sur una questione di politica generale, cioè sul partito che si doveva prendere, se accettar l'alleanza dei fiorentini e far la guerra al Duca, o rifiutar l'alleanza e rappacificarci col Duca, è cosa che ripugna al più elementare senso storico come contrasta con gl'instituti e le abitudini della Signoria Veneta. Il che dee fare vie maggior meraviglia dacchè è da tutti saputo con quale eccessivamente scrupolosa sollecitudine della verità storica conducesse il Manzoni l'opera sua.

Ma passiamo al secondo atto, il quale ci trasporta, con assai distanza di luogo e di tempo, nel campo ducale alla vigilia della battaglia di Maclodio. Nelle tre prime scene c'è abbondanza di circostanze storiche abilmente inserite, ma l'azione non fa un passo. La discordia de' condottieri ducali, l'imprudenza cieca del Malatesti, la nobile saviezza del Pergola, l'oscitanza di Fortebraccio spiccano assai bene nel dialogo, ben nutrito, ricco di movimento e d'efficacia. Se non che è pur d'uopo chiederci: che c'entra questa disputa con l'azione del dramma? In quest'azione, qual ch'ella sia, entrano essi in alcun modo cotesti quattro capitani del duca? La storia potrà ben tenere assai conto della discordia di que' condottieri e della poca saviezza del loro capo di dar battaglia in condizioni sfavorevolissime, poichè ciò fu cagion principale della sconfitta. Ma con la sorte che aspettava il Carmagnola, e ch'è il nocciolo del dramma, que' personaggi e quelle scene non hanno relazione veruna.

Il luogo poi cambia e le tre ultime scene si svolgono nella

tenda del Conte. Spicca evidente il contrasto fra la brevità di questa parte dell'atto e la lunghezza dell'altra; fra lo spirito concorde d'ubbidienza che regna nel campo del Conte e la scarsa disciplina de' condottieri del Duca. Questo rileva anche il Goethe nel suo favorevolissimo giudizio sul *Carmagnola* (1) e ne trae argomento di gran lode per l'Autore; e sotto l'aspetto letterario non faremo obbiezioni a tant'uomo. Ma sotto l'aspetto drammatico peniamo di molto a persuaderci del pregio di questo secondo atto, in cui di otto personaggi che parlano, uno solo è legato allo svolgimento dell'azione; gli altri, tranne il Gonzaga, non hanno che vederci e non compaiono più. Mentre poi anche quell'uomo che torna in iscena ed ha la parte principale, nelle tre volte che parla, nessun pensiero, nessun sentimento, nessun fatto manifesta che in qualche modo si colleghi con quella qualsivoglia azione che, pur reputata elemento essenziale di un'opera drammatica, qui s'ostina a non lasciarsi scorgere. I due primi atti adunque non contengono che delle semplici scene storiche, le quali non hanno altro legame fra di loro che il rappresentare circostanze e fatti in cui entrò il Carmagnola o, almeno, ch'ebbero attinenza con gli ultimi casi suoi. Di scene così fatte poteva l'Autore introdurne quante piacevagli, senza modificare sostanzialmente lo sviluppo della tragedia, appunto perchè drammatico svolgimento interiore in essa non c'è.

Nel terz'atto finalmente comincia a delinearsi quella che, con termine generalmente accettato, s'usa chiamar *situazione*. Il Carmagnola nella propria tenda chiede ex abrupto a uno dei Commissarii della Republica:

Siete contenti?

(1) Si trova anche, tradotto in francese dal Fauriel, nel 1° volume dell'importante edizione delle *Opere di Alessandro Manzoni* dei Fratelli Battelli, Firenze, 1828, pag. 74 e segg.

E il Commissario, significato il giubilo della vittoria e fatti gli obbligati encomii al duce, soggiunge:

Ed or si vuole
Assicurar della vittoria il frutto;

a cui il Conte, già punto nel suo fiero amor proprio:

Questa è mia cura.

E, richiesto se non voglia inseguire i fuggenti, ribatte:

Or non lo voglio.

E la scena procede vivace e concitata, finchè il Commissario con quella quasi titubanza che generano lo stupore ed il dolore commisti in uno, obbietta:

Or dunque i nostri voti.....

a cui il Carmagnola seccamente:

I vostri voti
Più arditi son del brando mio, più rapidi
De' miei cavalli..... ed io..... la prima volta
È che m'ascolto dir ch'io pur m'affretti.

Il Commissario con la stessa sgomenta incertezza ridomanda:

Ma pensaste abbastanza?

e il Conte col medesimo tono incalza:

E che! sì nuova
Dunque mi giunge una vittoria? E parvi
Che questa gioia mi confonda il core
Tanto che il primo mio pensier non sia
Per ciò che resta far?

Ecco dunque il principio di un dissidio che può generare più profondo contrasto ed essere il nodo dell'intreccio. Di qui si manifesta, e non per isterili declamazioni, il carattere duro e superbo del Conte: si manifesta meglio assai che non nelle lunghe parlate del primo atto. Di qui ancora si fa presentire il sospetto, sul quale s'impernia l'ulteriore svolgimento della tragedia.

Nella seconda scena entra improvviso il secondo *Commissario* della Republica a dolersi che i prigioni siano stati posti in libertà. Il Carmagnola vi ha modo a significare la fierezza e insieme la nobiltà de' proprii sentimenti e l'autore a compiere la notizia di certe condizioni e costumanze del tempo. Ma quel ch'ha maggior merito è che tutto ciò conferisce per qualche parte all'azione, perchè oltre a mettere in vie maggior rilievo l'indole del protagonista, rispettando insieme la verità storica e la verità ideale, determina e palesa i motivi di quei sospetti che nella scena quarta i due Commissarii si manifestano.

La parola, osserva l'uno,

La parola a stento
Gli uscia di bocca; ella parea risposta
All'indiscreto che t'assedia e vuole
Il tuo segreto che per nulla il tocca.

E l'altro:

Ma l'ha poi detto il suo segreto? E questo
Motivo ond'egli accontentar ci volle,
Vi parve il solo suo motivo, il vero?

E, procedendo il dialogo l'idea, del sospetto, che incerto s'affacciò dapprima al loro pensiero, viene a poco a poco pigliando chiarezza e consistenza:

E s'egli
Al suo signore antico, al primo ond'ebbe
Onor supremi, all'alta creatura
Della sua spada più terror che danno
Volesse far? Fargli pensar soltanto
Quel ch'egli era per lui, quel che gli è contro?
Tal nemico mostrarglisi, ch'ei brami
D'averlo amico ancor? S'ei non potesse
Tutto staccare il suo pensier da un trono
Ch'egli alzò dalla polve: ov'ebbe il primo
Grado dopo colui che v'è seduto?
Se un duca ardente di conquiste, e inetto

A sopportar d'una corazza il peso,
Che d'una mano ha d'uopo e d'un consiglio,
Che al condottier lo chiede, e gli comanda
Ciò ch'ei medesmo gl'inspirò, più grato
Signor, più dolce al condottier paresse,
Che molti, e vigilanti, e più bramosi
Di conservar che d'acquistar, cui preme
Sovr'ogni cosa il comandar davvero?

E l'altro confermando:

Tutto io m'aspetto da costui.

SECONDO COMMISSARIO.

Teniamo
Questo sospetto: il suo contegno, i nostri
Accorgimenti il faran chiaro in breve
O ad altro almen ci guideranno. Ei trama
Certo . . . . . .

Ecco il punto saliente dell'intreccio. *Ei trama certo:* questo è il momento drammatico onde ha motivo la catastrofe. I due Commissarii vigilano, aspettano e informano. Quello che segue di poi è la fatal conseguenza di questa scena.

E nel vero l'atto quarto ci significa tosto indirettamente che tenebrosa deliberazione ha preso il Senato. Nella sala dei *Capi del Consiglio dei Dieci*, Marino, uno di essi capi, ha chiamato Marco il quale in Senato ha difesa la causa del Conte. Ciò ha indotto sospetti nel Consiglio dei Dieci i quali vedono nell'amicizia di Marco per il Carmagnola un possibile impedimento ai loro disegni; onde avviene che con prolissa conversazione, che ora è disputa, ora è interrogatorio, si comunica al fedele amico l'ordine di imbarcarsi per Tessalonica e di firmare un giuramento di non tentar nulla contro le deliberazioni del Senato. Marco promette e firma e, rimasto solo, sfoga poi nel lungo soliloquio della seconda scena il proprio dolore e la propria incertezza. In queste due scene, oltre al difetto della prolissità, è eziandio quest'altro, forse più grave,

di non avere stretto legame interiore con lo sviluppo dell'azione. Invero non servono ad altro che a far conoscere per via indiretta, la peggior maniera nell'arte *rappresentativa*, che i sospetti verso il Conte si sono maturati e stanno per portare i loro frutti. D'altro lato, eliminando il personaggio di Marco, l'Autore si priva d'un forte elemento drammatico che avrebbe potuto accrescere non lievemente l'effetto e l'interesse delle ultime scene.

Nel lungo colloquio Marino ha rivelato a Marco che

il messo è in via
Che reca al Conte il suo richiamo.

La terza scena ci fa trovare appunto il Conte nella sua tenda atteso a ragionar col suo fido Gonzaga della fiducia da prestare alla Signoria. Il Conte, fiero e superbo uomo, ma aperto e leale, afferma che i Veneziani sono migliori della loro fama:

Questa cupa arte lor, questi intricati
Avvolgimenti di menzogna, questo
Finger, tacer, antiveder, di cui
Tanto li loda e li condanna il mondo,
È meno assai di quel che al mondo appare.

Al che il Gonzaga con sottile concetto;

Se pur non era di lor arte il colmo
Il parer tali a te.

In quella giunge il messo con l'insidioso richiamo del Conte, il quale ne avvalora i proprii argomenti di fiducia:

Non tel diss'io?
Mai non gli ebbi più amici; a lor la pace
Domanda il Duca e conferir con meco
Braman di ciò.

E questa è la materia dell'atto quarto, di tre sole scene, il quale poco o punto aggiunge allo svolgimento dell'azione, poichè non ci dà che una sola notizia, il richiamo del Conte. Il quale difetto ci sembra anche più grave per ciò che questa

notizia ci era già stata data indirettamente con le parole di Marino; di guisa che sembra inutile la terza scena, la quale non ha altro intento nè altro effetto che quello di ripresentare in atto il richiamo medesimo.

La prima scena dell' atto quinto ci offre novamente lo spettacolo d'un' assemblea raccolta per udire o, meglio, sotto pretesto d'udire il parere del Conte appena arrivato dal campo. Egli stima opportuna la guerra e la consiglia; ma nelle parole del doge a poco a poco si manifesta il sospetto del tradimento: sospetto che diventa accusa nella fiera requisitoria di Marino, a cui risponde non meno fiero il Carmagnola, cercando ributtare da sè la vituperevole calunnia. Ma inutilmente, chè vien fatto trascinare dinanzi al tribunale segreto che deve sentenziarne la morte. Egli vorrebbe ancora difendersi:

Qui v'è inganno: a ciò vi trasse un qualche
Vostro nemico e mio: voi non credete
Ch'io vi tradissi. È tempo ancora.....

E il doge con parole quasi d'irrisione:

È tardi.
Quando il delitto meditaste, e baldo
Affrontavate chi dovea punirlo,
Tempo era allor d'antiveggenza.

L'ignobile sarcasmo ridesta i fieri sensi nell'animo generoso del Conte il quale, ergendosi sopra la violenza proditoria che lo colpisce, gli lancia queste ultime e roventi parole:

Indegno!
Tu forse osasti di pensar che un prode
Pei giorni suoi tremava. Ah! tu vedrai
Come si muor. Va; quando l'ultim'ora
Ti coglierà sul vil tuo letto, incontro
Non le starai con quella fronte al certo
Che a questa infame, a cui mi traggi, io reco.

Mentre il Consiglio dei Dieci e il Tribunale segreto producevano la notte preparando e deliberando la morte del Conte,

le costui donne, la moglie e la figlia, l'aspettavano ansiose. Appaiono esse per la prima volta nella seconda scena di quest'ultimo atto e non hanno parte ragguardevole nell'azione nè alcun carattere proprio che le segnali ed avvivi. Sono due figure sbiadite assai e per sè inconcludenti; e nella tragedia non servono che a gettare un mite riverbero d'affetti domestici sul carattere fiero e indomito del protagonista. Entrano nel quadro per compierlo, ma non vi agiscono. Mentr'esse adunque si angustiano in trepida aspettazione, ecco il Gonzaga (scena III) che con mozze e velate parole le mette in chiaro della sorte che pende sul loro caro marito e padre. Egli intanto, solo nel suo carcere, pensa a loro, pensa a Marco, pensa ai campi aperti, in un soliloquio pieno di verità e di affetto (scena IV). Ecco l'ultima scena; la moglie e la figlia entrano nel carcere col fido Gonzaga. Le loro parole sono scolorite anzi che no, ma il Conte ha momenti sublimi per magnanimità e gentilezza di sentimenti quando conforta la figlia e la moglie e le raccomanda alla protezione del Gonzaga:

No, mia dolce Matilde; il triste grido
Della vendetta e del rancor non sorga
Dall'innocente animo tuo, non turbi
Questi istanti: son sacri. È grande il torto;
Ma perdona, e vedrai che in mezzo ai mali
Un'alta gioia anco riman. La morte!
Il più crudel nemico altro non puote
Che accelerarla. Oh! gli uomini non hanno
Inventata la morte: ella saria
Rabbiosa, insopportabile: dal Cielo
Ella ne viene e l'accompagna il Cielo
Con tal conforto, che nè dar nè tôrre
Gli uomini ponno. O sposa, o figlia, udite
Le mie parole estreme: amare il veggio,
Vi piombano sul cor; ma un giorno avrete
Qualche dolcezza a rammentarle insieme.
Tu, sposa, vivi; il dolor vinci, e vivi;
Questa infelice orba non sia del tutto:

Fuggi da questa terra, e tosto ai tuoi
La riconduci; ella è lor sangue; ad essi
Fosti sì cara un dì: consorte poscia
Del lor nemico, il fosti men; le crude
Ire di Stato avversi fean gran tempo
De' Carmagnola e de' Visconti il nome.
Ma tu riedi infelice; il triste oggetto
Dell'odio è tolto: è un gran pacier la morte;
E tu, tenero fior, tu che fra l'armi
A rallegrare il mio pensier venivi,
Tu chini il capo; oh! la tempesta rugge
Sopra di te! tu tremi, ed al singulto
Più non regge il tuo sen; sento sul petto
Le tue infocate lagrime cadermi;
E tergerle non posso; a me tu sembri
Chieder pietà, Matilde; ah! nulla il padre
Può far per te; ma pei diserti in cielo
V'è un padre, il sai. Confida in esso, e vivi
Ai dì tranquilli se non lieti: ei certo
Te li destina. Ah! perchè mai versato
Tutto il torrente dell'angoscia avria
Sul tuo mattin, se non serbasse al resto
Tutta la sua pietà? Vivi, e consola
Questa dolente madre. Oh ch'ella un giorno
A un degno sposo ti conduca in braccio!
Gonzaga, io t'offro questa man che spesso
Stringesti il dì della battaglia, e quando
Dubbii eravam di rivederci a sera.
Vuoi tu stringerla ancora, e la tua fede
Darmi, che scorta e difensor sarai
Di queste donne, infin che sien rendute
Ai lor congiunti?

e allorchè al Gonzaga medesimo fa preghiera di difendere la sua fama presso i commilitoni e ricordarsi di lui quando le trombe lo chiameranno alla battaglia:

Or sono
Contento. E quindi, se tu riedi al campo
Saluta i miei fratelli, e di' lor ch'io
Muoio innocente; testimon tu fosti

Dell'opre mie, de' miei pensieri, e il sai.
Di' lor che il brando io non macchiai coll'onta
D'un tradimento: io nol macchiai: son io
Tradito. E quando squilleran le trombe,
Quando le insegne agiteransi al vento,
Dona un pensiero al tuo compagno antico,
E il dì che segue alla battaglia, quando
Sul campo della strage il sacerdote,
Fra il suon lugubre, alzi le palme offrendo
Il sacrificio per gli estinti al Cielo,
Ricordivi di me, che anch'io credea
Morir sul campo.

VI. — Quest'ultima scena è senza dubbio alcuno la più bella di tutta la tragedia, la quale, senza di questa e del coro ch'è in fondo al second'atto, non avrebbe quei pregi onde per molti si riscattano i più gravi difetti che non è dato disconoscere in quest'opera del Manzoni, cioè: scarsità eccessiva di movimento drammatico; poca coesione fra le varie parti; fiacca, languida e lentissima l'azione. E quei pregi a dir vero non appartengono tanto al genere drammatico quanto al lirico; perchè, a non parlare del coro, che è una lirica la quale sta al tutto da sè e potrebbe anche togliersi senza che l'andamento qual che sia della tragedia ne soffrisse, anche il soliloquio e gli ultimi discorsi del Conte hanno carattere interamente lirico e punto drammatico, come quelli che significano in modo al tutto soggettivo gl'intimi sentimenti ond'è agitato l'animo suo nell'istante supremo e non rendono al vivo, non mettono in azione alcun contrasto di passioni o di forti affetti od interessi da cui proceda fatalmente la catastrofe. Mancando l'azione vigorosa e serrata, manca il rilievo dei caratteri. L'arte del poeta nel tratteggiarli è molta, se vogliamo considerare solamente l'aspetto letterario e stilistico; ma nel rispetto drammatico non si può dire che quell'arte produca effetto

notabile. Pigliate *Amleto* (1), il *marchese di Posa* (2), anche *Saul* se vi piace. Quel che sono, quel che bolle nell'animo loro si fa manifesto non già dalle loro declamazioni, non da discorsi, vogliam dire, dove essi artatamente presentino e rivelino sè medesimi, portando a spasso sulla scena il loro cuore, le loro virtù, le loro debolezze; ma sibbene dal mezzo, dal vivo dell'azione dov'essi operano e ch'essi empiono della propria fortemente spiccata personalità. E i loro discorsi li rivelano per quel che sono, non già perchè eglino in forma più o meno declamatoria vi esprimano esplicitamente l'animo e le qualità loro; ma perchè, a qualunque oggetto si riferiscano, il loro contenuto è sempre il contenuto medesimo del dramma in cui quei personaggi agiscono. Anzi pur quelle parole sono esse stesse sempre azione, poichè in esse si esplicano del pari la vita interiore dei caratteri e la fatalità tragica delle catastrofi. Non così certamente nel personaggio del *Carmagnola;* nel quale non è alcun dramma interiore mai, cioè alcuna lotta di contrari affetti, e il quale non si trova implicato così fortemente, come dovrebbe un carattere tragico, in alcun esteriore contrasto d'affetti possenti.

Venuto in iscena già nel principio della tragedia, il Conte non fa che narrare le proprie benemerenze e i torti del Duca esaltando il proprio valore e il proprio carattere. Questo sarebbe un assai bel punto in un poema, ma è qualcosa di mediocre o almeno è insufficiente in un dramma. Le riflessioni della scena quarta mettono bene a nudo le qualità morali del Conte; ma le qualità morali dei protagonisti devono nelle tragedie rivelarsi appieno dagli atti loro, non dalle loro spontanee confessioni. Nè personaggio altamente tragico è un eroe

(1) Protagonista del dramma omonimo dello Shakespeare.
(2) Nobile creazione dello Schiller nel *Don Carlos*.

che confessi così ingenuamente sè stesso come fa il Carmagnola, fra l'altre, in queste parole:

il tuo consiglio
Le mille volte a me medesmo diedi,
E sempre all'uopo ei mi fuggì di mente,
E sempre appresi a danno mio che dove
Semina l'ira il pentimento miete.
Dura scuola ed inutile!

Soltanto nel terz'atto il Carmagnola parla ed opera ad un tempo; ma il terz'atto, come del resto tutti i vari momenti del dramma, è interamente episodico e in ogni caso non è quello in cui il carattere o almeno la figura del Conte campeggi di più. Nell'intenzione del poeta ciò avviene nel primo e nel quint'atto, dove l'eroe dice senza dubbio bellissime cose, e assai bene le dice. Ma è recitazione, non azione; è lirismo, non dramma. Nello sdegno dell'ignobile accusa, nella foga schietta della difesa, nel pensiero doloroso delle donne dilettissime, nell'angoscia decorosa dell'estreme parole, è morale elevatezza, è vivezza d'affetto, è calore d'eloquenza, è bel movimento lirico ed elegiaco, ma non c'è contenenza drammatica.

Degli altri personaggi, quelli che sono derivati dalla storia hanno poco rilievo e punta importanza nello svolgimento della tragedia. Toglieteli tutti e la scarsa azione rimane qual è. Non servono ad altro che a dilucidare il momento storico, come il doge, il Malatesta e gli altri condottieri; o a dare il motivo a ciò che dice, non a ciò che fa, il protagonista, come il Gonzaga, e le due donne. De' personaggi ideali, i Commissari fanno la parte loro; ma essa è piccola ed accessoria. Marino significa il concetto della prudenza fredda e della rigida ragion di stato: e ben lo significa quanto a sè; ma la sua non è parte molto interessante, nè egli si trova messo in così diretti e costanti rapporti col Carmagnola da produrre ciò che manca in questo lavoro, la vera azione, il vero dramma. Resta

Marco, il quale richiama per certo rispetto in memoria il Marchese di Posa dello Schiller. Ma quanto è interessante, quanto è nobile, quanto è coerente il personaggio del Posa, tanto è inconseguente e debole quello di Marco. Anzitutto: che un patrizio veneziano potesse stringere affettuosa amicizia col Conte, benchè da poco venuto in Venezia e in età già matura, per ammirazione ch'egli avesse di lui, è cosa che non contrasta a verisimiglianza e può accettarsi. Ma che un senator veneziano contraesse con lui amicizia così entusiastica da condannare per affetto e considerazione sua, ne' primi anni del secolo XV, gl'instituti della sua patria, come fa con parole un po' raggirate ma di non dubbio significato il Marco manzoniano:

Se v'ha mortal di cui
La sorte invidii, è sol colui che nacque
In luoghi e in tempi ov'uom potesse aperto
Mostrar l'animo in fronte..... (1);

che un senatore veneziano, sui primi del secolo XV, ad uno straniero, da poco ospite della sua città, essendo ambedue in età matura, potesse significare tanto ardor d'amicizia, anzi così appassionato amore, quale appena potrebbero due giovani ardenti nati e cresciuti insieme sotto lo stesso cielo, nuovi Eurialo e Niso, secondo si fa manifesto da parole come queste:

Fa che gli amici tuoi
Odan sol le tue lodi, e non dar loro
La triste cura di scolparti. *Pensa*
Che felici non son se tu nol sei.
. . . . . .
Oh, *la mia gioia è intera,*
Va, vinci e torna — Oh *come atteso e caro*
Verrà quel messo che la gloria tua
Con la salute della patria annunzi (2);

---

(1) Atto I, scena 4ª.
(2) *Ibid.*

la è cosa che oltrepassa i termini, non diremo solo del verisimile, ma del possibile addirittura. Non potendo negli atti mostrare la generosa e forte amicizia di Marco per il Carmagnola, l'autore la fa esalare in parole; in parole eccessive, disadatte alla qualità del personaggio, dei luoghi e dei tempi.

Come poi abbiamo notato poco confacente alla dignità del protagonista quelle riflessioni e confessioni che qui fa il Carmagnola sul proprio carattere, e che lo abbassano, se non è soverchia e irriverente la parola, al livello d'uno scolaretto, così non è naturale, non è verisimile, non è eticamente nè esteticamente conforme a convenienza che Marco, eguale ed amico, anzi tanto innamorato del Conte, gli tenga un predicozzo così sentenzioso, e come da pedagogo a scolaretto, quale è quello ch'egli fa in questa scena per l'appunto:

Consiglio
Di vili arti ch'io stesso a sdegno avrei,
Io non ti do, nè tal da me l'aspetti.
Ma tra la non curanza e la servile
Cautela avvi una via; v'ha una prudenza
Anco pei cor più nobili e più schivi;
V'ha un'arte d'acquistar l'alme volgari
Senza discender fino ad esse; e questa
Nel senno tuo, quando tu vuoi, la trovi.

Quando poi nell'atto quarto Marco, posto nella dura alternativa di incontrare il gastigo del tribunale segreto o di nulla tentare per sviar dal Conte la sorte che gli è preparata, sceglie il partito più sicuro alla propria salvezza e giura e parte, il vero morale e il verisimile non sono offesi certamente; perchè un senator veneziano poteva ben essere uno spirito meno nutrito d'idealismo e di sentimentalismo eroico che non il marchese di Posa. Ma un senator veneziano per essere coerente al proprio carattere doveva essere anche meno ardente ed entusiasta nell'amicizia per uno straniero, di quello

che Marco si mostra nel primo atto; ma quando si è mostrato tanto ardore, tanto entusiasmo dapprima, non si può senza taccia d'incoerenza cavarsela con così sterili scherme e prona sommissione come nella prima scena del quart'atto, e con così sterili rimpianti come nel lungo soliloquio che tien dietro a quella scena. Quel che offende, in una parola, non è già il rassegnarsi di Marco a perder l'amico per salvare sè stesso; il che è purtroppo conforme alla natura umana e, meglio ancora, alla qualità dei luoghi e dei tempi. Ma offende la disuguaglianza tra le parole e i fatti: l'incoerenza tra il Marco del primo atto e il Marco del quart'atto. O meno calor di parole in quello o più vigore d'atti in questo: ecco ciò che volevasi.

Dunque, nè per l'azione, nè per i caratteri, questa tragedia manzoniana è un capolavoro. Fedele al suo concetto di voler rappresentare un momento storico col maggior rispetto possibile alla realtà effettuale delle cose, l'autore ha badato più ad agglomerare molta copia di circostanze desunte dalla storia, di quello che a stringere ed avvigorire l'azione. Ma, come le circostanze storiche note hanno carattere anzi che no episodico, e sono per sè poco drammatiche e poco strettamente collegate fra loro, così egli s'è industriato di farle conoscere indirettamente al lettore per via di parlate e narrazioni, attardando così anzichè affrettare e rafforzare lo sviluppo dell'insieme. La scrupolosa fedeltà alla storia fece dividere al Manzoni in due serie la lista dei suoi personaggi: *storici* e *ideali*. Di ciò ha menato assai scalpore la critica, fermandosi, come si vede, ad una circostanza tutta esteriore e accidentale, che non ha nulla a vedere con lo svolgimento della tragedia e che può con un tratto di penna senza conseguenze di sorta eliminarsi. Invece la critica in generale non ha badato che l'autore, pur raccogliendo nel maggior numero possibile i dati della

storia, non è riuscito a dar pienamente il necessario colore storico al suo quadro. Ciò dipende in gran parte dal manco di vita e d'azione che è nei personaggi e in tutta l'opera; ma eziandio dal non aver egli tenuto molto conto del vero meccanismo del governo veneziano (1) nel tempo a cui si riferisce il fatto da lui rappresentato.

Eloquente oppugnatore delle pretese regole aristoteliche sulle unità di tempo e di luogo, è naturale che il Manzoni abbia nella pratica dato l'esempio del trascurarle. Egli anzi dottrinalmente ne scrisse di poi appunto e soltanto per difendere il modo che aveva creduto dover tenere nel condurre la sua tragedia. Noi non possiamo più toccare oggidì la questione teorica delle unità; ma dobbiamo solamente notare come, in tesi generale, esse vogliono essere considerate per quel tanto che possano conferire all'effetto drammatico del componimento. Ora nel particolare rispetto del Carmagnola non ci offenderemo al certo del veder trasportata l'azione da Venezia al campo, e dal campo a Venezia; ma non ci terremo però dall'osservare che se anco è ammissibile il trasportarci, nell'atto primo, dalla sala del Consiglio alla casa del Conte in Venezia, riesce un po' ostico nell'atto quarto il doverci trasportare così bruscamente dalla sala del Consiglio dei Dieci in Venezia alla tenda del Conte in Lombardia. Questo sbalzare improvvisamente, tra una scena e l'altra, a tanta distanza di luoghi e di tempi, non sembra poter avvantaggiare di molto l'effetto scenico, perchè nello spettatore viene distrutta l'illusione del vero assai più profondamente di quello che non accada quando la mutazione dei luoghi si fa solamente da atto ad atto.

Se non che noi non vogliamo considerare il Carmagnola che

---

(1) Di questa menda discorre e dà prove il Foscolo. Cfr. *Prose letterarie* Firenze, Lemonnier, 1883. Vol. IV, pag. 331 e segg.

secondo i principî essenziali dell'arte drammatica dal punto di vista puramente letterario, poichè non ne abbiamo veduta la rappresentazione, a cui, per quel che si fe' manifesto a chi tentò primamente la prova, il lavoro manzoniano non si presta menomamente. Il che è certo un grave difetto per un componimento drammatico, il cui carattere è meramente rappresentativo; ma è pur comune a molte tragedie che sono anche migliori del *Carmagnola*. Passandoci adunque dell'effetto che il dramma potrebbe fare alla rappresentazione, vediamo quanto ad esso conferisca l'aver il Manzoni trascurato affatto l'unità di tempo. Che se le *regole* famose sono arbitrarie e tutt'altro che infrangibili, non cessano però d'essere veri a parer nostro questi due principii:

1° che le due unità, intese con una cotal discrezione, possono generalmente essere elementi di coesione, di vigoria, di efficacia all'azione;

2° che il trascurarle del tutto sarà conveniente soltanto quando esse siano comecchessia per recare danno o impedimento al naturale, efficace, e perfetto svolgimento dell'azione.

Ora crediamo che la violazione dell'unità di tempo praticata così largamente, come il Manzoni ha fatto, ha pregiudicato e non avvantaggiato il suo componimento. La sua teorica fu migliore della sua pratica. L'azione si distende languidamente per un esorbitante spazio di oltre sei anni; e diciamo *esorbitante* rispetto all'intreccio, perchè durante questi sei anni non seguono che avvenimenti staccati, i quali non hanno che un legame esteriore col fatto capitale, che è la disgrazia e la condanna del Conte. Tutto l'atto primo non è in fondo che un *prologo*, in cui si mostra in che modo il Conte venne eletto capitan generale della republica; il qual modo del resto, tutta esteriorità di circostanze, non esercita nessuna influenza sullo sviluppo degli avvenimenti successivi. Ma intanto il poeta s'impone la

necessità di allargare d'un anno di più la durata dell'azione, giacchè la nomina del Carmagnola avvenne circa un anno prima della battaglia di Maclodio, dove per il licenziamento de' prigionieri, secondo il Manzoni, nacquero i primi sospetti sulla fedeltà del Conte. Senza che, essendo questo il solo argomento di sospetto che la storia di quell'anno potè offrire alla diligenza del poeta, non metteva forse conto per esso solo anticipar la data dell'azione di altri quattro anni, quanti ne corrono dal 1427 al 1431, allorchè fu ripresa la guerra; le cui sorti non arrisero così pienamente come prima al condottiero, e più fatti e accidenti intervennero che condussero e poterono confermare Venezia nel primo e forse dimenticato (1) sospetto. Bastava che nell'allegare i nuovi argomenti si trovasse modo di ricordare anche quella molto semplice circostanza dei prigionieri lasciati liberi. Ma non era proprio mestieri di spendervi attorno un atto, nè di prolungare, per ciò solo, di nientemeno che quattr'anni la durata dell'azione. Poichè il pernio e l'argomento proprio della tragedia erano i sospetti concepiti intorno alla fede del Conte, lo stratagemma del Senato per attirarlo in trappola e la conseguente catastrofe, forse bastava che si cominciasse l'azione dopo i fatti del 1431, quando cioè i casi di Soncino, del Trevisan, di Cremona generarono veramente determinati e spiegati sospetti sulla lealtà del Carmagnola. Allora l'azione sarebbe proceduta più rapida e serrata e l'insieme della tragedia, invece di un *poemetto in dialogo*, avrebbe potuto assai più facilmente riuscire un vero dramma. Di che si conclude che questa volta la soverchia estensione del tempo ha pregiudicato di molto l'effetto del-

(1) Se a quel primo sospetto avessero i veneziani dato importanza e seguito non avrebbero mantenuto il Carmagnola nel comando della nuova guerra del 1431, dopo la pace del 1428.

l'opera, giacchè per cagion di essa la si è rimpinzata di circostanze accessorie, scarsamente legate col nodo della tragedia e non atte, come l'effetto dimostra, ad accrescerne l'interesse e la perfezione. Nè ciò è poco strano, chi pensi che qualche anno dopo il Manzoni stesso scriveva allo Chauvet queste testuali parole: *io non ignoro che il poeta tragico scarta con cura ciò che non conferisce all'interesse che si propone di destare, e in ciò fa benissimo* (1). Ma il Manzoni si propose destare un interesse essenzialmente storico e servendo a questo fine s'industriò di accogliere nell'opera sua quanto più potesse di fatti reali. Così accadde che nella pratica dapprima e col ragionamento di poi cercò avvalorare il preconcetto che l'*interesse drammatico* dovesse e potesse essere subordinato all'*interesse storico*, mentre l'esperienza prova per l'appunto il contrario.

VII. — La composizione della seconda tragedia del Manzoni occupa all'incirca il triennio 1820-1822 (2). Le censure fatte al *Carmagnola* e gli amichevoli ammonimenti del Goethe persuasero l'autore a tenersi men fedelmente seguace della verità storica. Egli adunque lasciò da parte l'ubbia di separare da bel principio i personaggi *istorici* dai *reali* e si concedette maggiore larghezza nell'imaginare i caratteri, a tale che nelle *notizie storiche* premesse al suo *Adelchi* affermando che « tutto « il carattere (di esso Adelchi) è inventato di pianta » lo dice addirittura « intruso fra i caratteri storici con una infelicità

(1) Diciamo per ogni buon fine le precise parole del testo: « *Je n'ignore « pas que le poète tragique écarte avec soin ce qui n'est pas relatif à « l'intérêt qu'il se propose d'exciter; et en celà il fait très bien* ». Cfr. *Lettre à M. Chauvet*, ecc.

(2) La prima edizione dell' « Adelchi » uscita a Milano coi tipi del Ferrario è del 1822. Licenziata alle stampe nella primavera, la tragedia uscì poi verso l'autunno di quell'anno.

« che dal più difficile e dal più malevolo lettore non sarà certo « così vivamente sentita come lo è dall'autore ».

La tragedia toglie materia dall'ultimo periodo della storia longobarda; ha per isfondo il cozzo di due popoli e per catastrofe la caduta di un regno e di due re. Crediamo pertanto di non andare errati pensando che così fatto argomento è per sè stesso più grande e meglio atto a generare forti *situazioni* e vivo interesse drammatico che non quello del *Carmagnola*; il qual personaggio, per quanto notabile, non ha vero carattere eroico, e sul quale anche la storia riverbera una luce non favorevole appieno.

Nella prima scena Vermondo annunzia a Desiderio e Adelchi il proprio ritorno dalle Chiuse di Val di Susa dov'era andato a ricevere Ermengarda, reduce di Francia perchè ripudiata da Carlomagno. Intanto che Vermondo va per Ermengarda, i due re (scena II) pensano alla vendetta di tanto insulto. Desiderio, fidente nell'avvenire, pensa di opporre a Carlo i due figli dell'estinto Carlomanno: Adelchi, dubitoso, ricorda Astolfo due volte sconfitto da Pipino e il tradimento che serpeggia nelle file de' suoi. Viene Ermengarda amorosamente accolta dal fratello e dal padre che promette vendicarla. Ma la dolce principessa, rivelando in poche parole tutta sè medesima, rifugge da quel pensiero, pregando:

Oh padre
Tanto non chiede il mio dolor: l'oblio
Sol brama: e il mondo volentier l'accorda
Agli infelici: oh basta! In me finisca
La mia sventura. D'amistà, di pace
Io la candida insegna esser dovea;
Il ciel non volle: ah! non si dica almeno
Ch'io recai meco la discordia e il pianto
Dovunque apparvi, a tutti a cui di gioia
Esser pegno dovea.

Ella non chiede che di ritirarsi nel monastero di Brescia che

sua madre aveva fondato e di cui sua sorella era badessa. Nella scena successiva (IV) Anfrido, scudiero d'Adelchi, annunzia l'arrivo d'un legato di Carlo. Introdotto (scena V) questi espone la richiesta di quel re:

Carlo, il diletto a Dio, sire dei Franchi,
Dei Longobardi ai re queste parole
Manda per bocca mia: volete voi
Tosto le terre abbandonar di cui
L'uomo illustre Pipin fe' dono a Piero?

Nobile e fiera è la risposta di Desiderio e il momento è vivamente drammatico:

DESIDERIO.

. . . . . Or tu straniero ascolta.
Lieve domando il tuo non è: tu chiedi
Il segreto dei re: sappi che ai primi
Di nostra gente, a quelli sol da cui
Leal consiglio ci aspettiamo, a questi
Alfin che vedi intorno a noi, siam usi
Di confidarlo; agli stranier non mai.
Degna risposta al tuo domando è quindi
Non darne alcuna.

ALBINO.

E tal risposta è guerra.
Di Carlo in nome io la v'intimo, a voi
Desiderio ed Adelchi, a voi che poste
Sul retaggio di Dio le mani avete
E contristato il santo. A questa illustre
Gente nemico il mio signor non viene:
Campion di Dio, da lui chiamato, a lui
Il suo braccio consacra e suo malgrado
Castigherà contra chi voglia a parte
Star del vostro peccato.

DESIDERIO.

Al tuo re torna;
Spoglia quel manto che ti rende ardito,

Stringi un acciar, vieni, e vedrai se Dio
Sceglie a campione un traditor — Fedeli!
Rispondete a costui.

MOLTI FEDELI

Guerra.

ALBINO.

E l'avrete,
E tosto, e qui: L'angiol di Dio che innanzi
Al destrier di Pipin corse due volte,
Il guidator che mai non guarda indietro,
Già si rimette in via.

Ritiratisi Albino e i due re, i duchi rimasti, Indolfo, Farualdo, Ervigo, Ildechi (scena VI) per consultarsi si dànno la posta in casa di Svarto, dove li presenta la scena VIII. E il consulto si conchiude con una cospirazione, della quale Svarto andrà interprete e ministro a Carlomagno:

ILDECHI.

Vada adunque un di noi; rechi le nostre
Promesse a Carlo e con le sue ritorni
O le rimandi.

INDOLFO.

Bene sta.

ILDECHI.

Chi piglia
Quest'impresa?

SVARTO.

Io v'andrò.....

ILDECHI.

Svarto, io da tanto
Non ti credea.

SVARTO.

Necessità lo zelo
Rende operoso; e ad arrecar messaggi
Non è mestier che di prontezza.

ILDECHI.

Amici
Ch'ei vada?

I DUCHI.

Ei vada.

Al principio dell'atto secondo la scena presenta il campo dei Franchi nella valle di Susa. Carlo, disanimato dagli insuperati ostacoli, s'accinge a ritornarsene in Francia, invano sconsigliatone da Pietro legato del Papa. Interviene Arvino ad annunziare un Latino venuto da lontano e chiedente d'essere ammesso al cospetto del re. Introdotto, si palesa per Martino diacono di Ravenna, mandato da Leone vescovo di quella città ad insegnare a Carlo ignorati sentieri per girare le Chiuse e prendere alle spalle i Longobardi (scena III). Narra Martino i particolari del suo viaggio con un'evidenza descrittiva che fa del suo discorso un capolavoro. Nel mirabile evento Carlo riconosce la mano di Dio:

Empio colui che non vorrà la destra
Qui riconoscer dell'eccelso!

La scena IV è un soliloquio di Carlo che si rimprovera della proposta ritirata. La finzione qui è altamente drammatica poichè il poeta imagina che Carlo avesse pensato di retrocedere quasi risospinto da un misterioso fantasma, da un sentimento indefinibile di rimorso, da un terror vago d'accostarsi al luogo dove s'era ridotta la ripudiata Ermengarda.

L'ultima scena dell'atto secondo non dà che un'altra lunga parlata di Carlo ai conti e vescovi per significar loro il nuovo partito che si presenta per conchiudere felicemente l'impresa.

Il terz'atto ci conduce nel campo longobardo di qua dalle Chiuse. Adelchi si lagna col suo fido Arvino che l'annunziata partenza dei Franchi gli tolga la gioia e la gloria di vendicare su Carlo l'onta fatta alla sorella. Entra Desiderio, che saluta in Adelchi il *dissipatore* dei Franchi e in lui prenunzia il conquistatore di Roma ; ma in mal punto, chè sopraggiungono scudieri e soldati con la novella che il campo è assalito e invaso dai Franchi e l'esercito longobardo è sbaragliato e fuggitivo. E la fuga travolge Desiderio e Adelchi. Nelle scene successive (V e VI) Carlo è entrato nel campo longobardo e, nominando il traditore Svarto conte di Susa, promette la condegna ricompensa ai duchi longobardi datisi a lui. Due Franchi (scena VII) portano un Longobardo ferito. È il prode Anfrido

il solo
Che pugnasse.

e Carlo rende omaggio alla sua fedeltà e al suo valore. L'altra scena (VIII) rappresenta un bosco solitario dove giungono Desiderio e altri Longobardi fuggendo. Il vecchio re è ansioso della sorte del figlio, che finalmente arriva (scena IX) e insieme stabiliscono di ritrarsi quello a Pavia, questi a Verona a sostenere l'assalto nemico. Segue il primo coro col quale l'atto si chiude.

La prima scena del quart'atto è tutta un soave e mestissimo idillio d'amore e dolore, la morte di Ermengarda, seguita da quel capolavoro di poesia lirica ch'è il secondo coro. Le scene seguenti (II-V) ci trasportano a Pavia dove Guntigi macchina il tradimento, che si compie col mezzo di Svarto.

L'ultimo atto ci conduce a Verona, dove Adelchi apprende la caduta di Pavia, l'avvicinarsi di Carlo e il proposito dell'esercito di rendersi al vincitore. Segue un lungo soliloquio (scena II) dove Adelchi delibera di ricoverarsi fuggitivo a Costantinopoli. Ne fa avvisare gli amici da Teudi suo nuovo scu-

diero (scena III) e lascia libero Giselberto, duca di Verona, di pattuire la resa:

Al duca
Di Verona dirai che non attenda
Ordini più da me.

Dalla città usciamo al campo di Carlo sotto di quella (scena IV). Il vincitore manda un araldo in città ad intimare la resa e Arvino annunzia:

Il vinto re chiede parlarti, o sire.

L'accoglienza di Carlo al vinto e prigioniero nemico è caratterisca e pur umanamente vera:

CARLO.

A che vieni, infelice? E che parola
Correr puote fra noi? Decisa il Cielo
Ha la nostra contesa, e più non resta
Di che garrir. Tristi querele e pianto
Sparger dinanzi al vincitor disdice
A chi fu re: nè a me con detti acerbi
L'odio antico appagar lice, nè questo
Gaudio superbo che in mio cor s'eleva,
Ostentarti sul volto; onde sdegnato
Dio non si penta, e alla vittoria in mezzo
Non m'abbandoni ancor. Nè, certo, un vano
Da me conforto di parole attendi.
Che ti direi? ciò che t'accora, è gioia
Per me; nè lamentar posso un destino,
Ch'io non voglio mutar. Tal del mortale
È la sorte qua giù: quando alle prese
Son due di lor, forza è che l'un piangendo
Esca del campo. Tu vivrai; null'altro
Dono ha Carlo per te.

Ma Desiderio intercede per Adelchi, che non era a parte dell'ostinato proposito di rifiutare le terre al Pontefice, che

Al mio furor preghi, consigli, ed anche,
Quanto è concesso a pio figliuol, rampogne
Mai sempre oppose: indarno:
. . . . . .

Compiuta
È la tua impresa: non ha più nemici
Il tuo Romano: intera, e tal che basti
Al cor più fiacco ed iracondo, ei gode
La sicurezza e la vendetta. A questo
Tu scendevi, l'hai detto; allor tu stesso
Segnasti il termin dell'offesa. Ell'era
Causa di Dio, dicevi. È vinta, e nulla
Più ti domanda Iddio.

CARLO.

Tu legge imponi
Al vincitor?

DESIDERIO.

Legge? Oh! ne' detti miei
Non ti fingere orgoglio onde sdegnarli.....

e continua la preghiera; ma Carlo annovera le insidie di Desiderio e

Voi tempraste al mio
Labbro un calice amaro; ei v'è rimasto;
Votatelo. Di Dio tu mi favelli;
S'io nol temessi, il rio che tanto ardia
Pensi che in Francia il condurrei captivo?
Côgli ora il fior che hai coltivato e taci.
Inesausta di ciance è la sventura;
Ma del par sofferente e infaticato
Non è d'offeso vincitor l'orecchio.

Sopraggiunge Arvino (scena VI) che annunzia la cattura di Adelchi ferito a morte. Desiderio lamenta il destino proprio e del figlio (scena VII). Questi vien portato sulla scena (IX) e volge nobili parole di conforto al padre, che continua a dolersi, e parole di pace a Carlo che promette di far rispettare la sventura di Desiderio. Nell'ultima scena, brevissima, Adelchi manda a Dio il voto supremo e Desiderio:

Ei t'ode; oh ciel! tu manchi! ed io.....
In servitude a piangerti rimango.

VIII. — Passando a esaminare un po' più sottilmente l'orditura e lo sviluppo della tragedia, dobbiamo notare anzitutto che l'azione si restringe a un periodo di tempo più breve che non è quello occupato dal Carmagnola, mentre i fatti che vi si rappresentano sono assai maggiori e per l'importanza storica e per l'impressione morale che ne riceve l'animo del lettore. Per la qualità dunque e l'estensione della materia, la seconda tragedia del Manzoni s'avvantaggia sulla prima; resta a vedere se il medesimo possa dirsi rispetto allo sviluppo e ai particolari.

Non ci siamo peritati di osservare più sopra come nel *Carmagnola* il primo atto sia tutto speso a dare al lettore una notizia assai semplice e facile a significarsi altrimenti: quella della nomina del Conte a condottiero della Republica. Il primo atto dell'*Adelchi* invece contiene tre momenti, tre fatti importantissimi, i quali, avendo in sè stessi vera contenenza drammatica, si prestano in modo singolare ad essere drammaticamente rappresentati. Essi sono: il ritorno d'Ermengarda ripudiata; l'arrivo dell'ambasciatore di Carlo con minacciose intimazioni; la cospirazione dei duchi infedeli. Non si può negare pertanto che, quanto alla materia, questo primo atto sia ricco d'azione e di movimento. Soltanto ci sembra che questi due arrivi improvvisi, di Ermengarda nel principio e di Albino ambasciatore nel mezzo dell'atto, siano un po' troppo vicini e però, mancando di piena naturalezza, sentano un po' degli espedienti convenzionali dell'antica tragedia, contro cui pur sorse novatore il Manzoni. Oltre a ciò, se non priva di movimento e d'efficacia è la scena della cospirazione, e ricchissima poi n'è quella del messaggio di Carlo, le prime scene quanto all'esecuzione procedono alquanto languidamente. Senza interesse è la seconda dove tra Adelchi e Desiderio è lieve disputa se rendere o no le terre dovute al Pontefice; meno calda d'ogni ragionevole

aspettazione è poi la terza, dove la ripudiata Ermengarda ritorna all'abbraccio dei suoi.

L'atto secondo non è così ricco d'azione nè di fatti come il primo. Il lettore s'aspetta naturalmente la guerra che Albino aveva minacciata con le fiere parole:

E l'avrete,
E tosto, e qui.....

Ora noi vediamo i Franchi accampati di là dalle Chiuse e sappiamo soltanto che Carlo stava per ritornarsene, lasciando l'impresa per disperata, quando venne il diacono Martino a insegnargli un ignoto sentiero per pigliare i Longobardi alle spalle. Poca cosa veramente per tutto un atto d'una tragedia, ch'era cominciata con tanto movimento d'azione. Questo giudizio sembrerà avventato e irriverente ai molti che vedono nelle cose del Manzoni ogni immaginabile perfezione e ai non pochi che ammirano senza riserva la celebratissima scena del diacono Martino. Noi non ripiglieremo qui la sottile e non vana argomentazione del Panzacchi (1), il quale si domanda se nel lungo racconto del diacono sono ragioni così persuasive da indurre Carlo Magno a mettersi senz'altro alla prova (2). Noi confesseremo anzi la nostra più ampia ammirazione per i pregi letterari di questa parlata di Martino, la quale non senza malignetta argutezza il Panzacchi vorrebbe chiamare *orazione*. Ma se noi ammiriamo senza riserva il pregio artistico della

(1) Cfr. E. Panzacchi. Sopra un passo dell'« Adelchi » In *Lettere e arti*. Anno I, num. 26 e 28.

(2) Per conto nostro noteremo soltanto che la cronaca dice come il diacono insegnasse a Carlo un sentiero per riuscire alle spalle dei Longobardi, ma non ch'egli stesso l'ignorasse. Nel Manzoni è strano questo far muovere apposta da Ravenna uno che ignora ogni cammino e si mette alla ventura riuscendo poi, senza saperlo, alla meta. Bisognava supporre o che Martino conoscesse il sentiero o che avesse trovata una guida sicura.

descrizione come tale, non possiamo dimenticare ch'essa è parte d'un tutto e che in essa non è dato magnificare pregi che non collimino alla perfezione dell'insieme. Ora ci pare che, considerato sotto l'aspetto drammatico, il lungo discorso di Martino, se non basta a dare a Carlo sicura indicazione e certo affidamento per la disegnata spedizione, sia d'altra parte così esuberante di particolari inutili all'uopo, anzi alla circostanza presente al tutto inopportuni, che non possiamo tenerci dall'imaginare Carlo Magno fremente d'impazienza alle retoriche frasi del monaco loquace. Ad una narrazione epica del fatto potevano conferire certe accessorie circostanze, come questa:

Indi, tra i pani che teneva in serbo,
Tanti pigliò di quanti un pellegrino
Puote andar carco; e, in rude sacco avvolti,
Ne gravò le mie spalle: il guiderdone
Io gli pregai dal cielo, e in via mi pose.

Ma nel proprio momento dell'azione, o in un dramma che la finge, qual interesse per Carlo Magno poteva avere la quantità dei pani che il monaco mangiò per istrada! Così non dovevano riuscire molto piacevoli al suo pensiero, di ben altro occupato, fiorettature di stile come questa:

Qui nulla
Traccia d'uomo apparia; solo foreste
D'intatti abeti, ignoti fiumi, e valli
Senza sentier: tutto tacea; null'altro
Che i miei passi io sentiva, e ad ora ad ora
Lo scrosciar dei torrenti, o l'improvviso
Stridir del falco, o l'aquila, dall'erto
Nido spiccata sul mattin, rombando
Passar sovra il mio capo, o sul meriggio,
Tocchi dal sole, crepitar del pino
Silvestre i coni.

Il buon monaco confessa:

Incerto
Pur del cammino io gia di valle in valle
Trapassando mai sempre;

Or che fortunata combinazione; con tanta incertezza, fra così ignote valli che dovevano intersecare per tutti i sensi quelle catene, il valente monaco ha proprio potuto riuscire sulla vetta di quel monte, a' cui piedi s'accampava l'esercito franco! Ma lasciamo pur questo; neanche sull'ultimo, quando Carlo doveva pur essere ansioso della conclusione, il saputo monaco gli risparmia le frangie del bello stile:

In sulle falde
Mi colsero le tenebre; le secche
Lubriche spoglie degli abeti, ond'era
Il suol gremito, mi fur letto, e sponda
Gli antichissimi tronchi.

E quel che segue è certamente assai bello come brano di poesia descrittiva:

Appena il sommo ne toccai, l'orecchio
Mi percosse un ronzìo che di lontano
Parea venir, cupo, incessante; io stetti,
Ed immoto ascoltai. Non eran l'acque
Rotte fra i sassi in giù; non era il vento
Che investìa le foreste, e, sibilando,
D'una in altra scorrea, ma veramente
Un rumor di viventi, un indistinto
Suon di favelle e d'opre e di pedate
Brulicanti da lungi, un agitarsi
D'uomini immenso.

Ma come non pensare che questi fiori retorici non erano i meglio adatti alla presente circostanza? come non immaginarsi Carlo Magno al tutto spazientito a così fatta lungaggine? Noi chiediamo venia se non crediamo partecipare all'universale e incondizionata ammirazione per questo tratto manzoniano; anzi, confesseremo il vero, ci sembra più liricamente e dram-

maticamente bello il soliloquio di Carlo, che, rimproverandosi del consiglio preso di ritirarsi, esclama:

Qual de' miei prodi
Qual de' miei fidi, per consiglio o prego,
Smosso m'avria dal mio proposto? E un solo,
Un uom di pace, uno stranier, m'apporta
Nuovi pensier! No: quei che in petto a Carlo
Ripone il cor non è costui. La stella
Che scintillava al mio partir, che ascosa
Stette alcun tempo, io la riveggio. Egli era
Un fantasma d'error quel che parea
Dall'Italia rispingermi: bugiarda
Era la voce che diceami in core:
No mai, no, rege esser non puoi nel suolo
Ove nacque Ermengarda. — Oh! del tuo sangue
Mondo son io, tu vivi: e perchè dunque
Ostinata così mi stavi innanzi,
Tacita, in atto di rampogna, afflitta,
Pallida, e come dal sepolcro uscita?
Dio riprovata ha la tua casa, ed io
Starle unito dovea? Se agli occhi miei
Piacque Ildegarde, al letto mio compagna
Non la chiamava alta ragion di regno?
Se minor degli eventi è il femminile
Tuo cor, che far poss'io? Che mai faria
Colui che tutti, pria d'oprar, volesse
Prevedere i dolori? Un re non puote
Correr l'alta sua via, senza che alcuno
Cada sotto il suo piè. Larva cresciuta
Nel silenzio e nell'ombra, il sol si leva,
Squillan le trombe, ti dilegua.

Bella, altamente lirica questa chiusa; ma poco bello e poco drammatico è quel riattaccarsi della scena V, dove entrano conti e vescovi senza dire una parola e Carlo Magno continua a recitare, rivoltosi a loro, un'altra sessantina di versi, dove c'è senza dubbio qualche poetica bellezza, ma che è insufficiente a impedire che non sia grandemente raffreddata e diminuita l'impressione delle parole che Carlo aveva pronunziate

con sè stesso. Il vero è che nel movimento fantastico del soliloquio è forte dramma interiore; mentre nelle parole ai conti e vescovi non è che arte oratoria.

Nel terz'atto è lunga la scena tra Anfrido e Adelchi diviso tra il dispetto per l'annunziata ritratta dei Franchi e il disgusto per l'aspettata impresa di Roma; ma il rimanente procede abbastanza rapido e serrato e conferisce alla rappresentazione del fatto.

La prima scena del quart'atto, contenente il famoso episodio della morte di Ermengarda, è celebratissima anch'essa, nè noi vogliamo contrastare al giudizio comune, dove si consideri l'episodio in sè stesso. Se non che gli episodi più o meno artificialmente collegati all'azione principale potranno convenire o almeno adattarsi al genere epico; ma nel tragico offendono l'unità d'azione e l'unità d'impressione, che sono elementi essenziali a quel genere. Al Manzoni tornò necessario questo episodio, sia perchè aveva fatto comparir sulla scena Ermengarda fin dal primo atto e bisognava pure in qualche modo richiamarvela, sia perchè nel suo concetto storico s'era posto in mente di rappresentare in uno la rovina di tutta la famiglia di Desiderio. Di queste due ragioni la seconda è al tutto soggettiva e la critica dell'arte non deve occuparsene. La prima non giustifica il Manzoni che a mezzo, perchè all'intreccio del dramma ben conveniva farvi una certa parte alla donna; ma quest'episodio ha però il difetto di collegarsi troppo poco al resto dell'azione. Abbiamo detto poco; ma, in verità, se noi leviamo quella scena, che pure è uno stupendo pezzo di poesia, il lettore non se ne accorge e al dramma non è tolto nulla, non diremo di essenziale, ma pur di opportuno al suo sviluppo scenico. Il resto dell'atto rappresenta il tradimento di Guntigi che apre Pavia al vincitore e il quint'atto la resa di Verona e la morte di Adèlchi. Questi fatti non hanno

adunque tra loro altro legame che quello di essere parte di un medesimo momento storico; hanno una ragione estrinseca di succedaneità, non un'intrinseca ragione drammatica. Per la qual cosa, salvo i vantaggi che il soggetto per sè stesso ha potuto fornire all'autore, il concepimento e la condotta non si staccano di molto dal modo seguito nel Carmagnola; il che prova che il Manzoni, il quale fu certamente un grande ingegno, non ebbe però vero genio drammatico.

IX. — Se rispetto all'orditura non si può lodare l'Adelchi di molto movimento e vigore drammatico, vediamo almeno come perfetta sia la pittura dei caratteri. A differenza di quello che aveva fatto nel Carmagnola, il Manzoni ha idealizzato il suo protagonista per modo da rappresentarlo troppo più moderno, troppo più buon cristiano ch' egli in effetto a' tempi suoi non potesse essere e non fosse. Egli si cuoce di non poter rimettersi in pace col Papa, restituendogli i territorî dovutigli. Ma Desiderio, suo padre e suo collega nel trono, non sa piegarsi a questi disegni e vuole la guerra che sarà la sua rovina.

Ora da questo contrasto potevano forse venire al Manzoni opportuni partiti drammatici. Quando Desiderio gli domanda (scena III)

Tu che proponi alfine?

egli risponde con un sentimento di magnanimità e con una quasi timida preghiera, che non son verosimili in lui:

Quel che, signor di gente invitta e fida,
In un dì di vittoria, io proporrei.
Sgombriam le terre de' romani; amici
Siam d'Adriano: ei lo desia.

Desiderio, ripugnando a così fatto consiglio, interrompe:

perire,
Perir sul trono, o nella polve, in pria
Che tanta onta soffrir. Questo consiglio
Più dalle labbra non ti sfugga: il padre
Te lo comanda.

Ora da così fatto atteggiamento, in cui il Manzoni ha posti due re, doveva scaturire un elemento drammatico che l'autore poteva rappresentare come puramente interiore o sviluppare in contrasti esteriori. Ciò non facendo, egli ha rimpiccolito il tipo eroico di Adelchi, il quale s'accontenta di esalare il suo malumore in platoniche disapprovazioni e in loquaci rimpianti. Il poeta ha voluto dare al carattere di Adelchi un'elevazione morale che non è comportabile con l'indole di que' tempi e di quegli uomini, cosicchè gli ha scemato la grandezza tragica senza giovare nè al vero storico nè al bello artistico.

Il carattere di Desiderio sembra più consentaneo all'indole dei tempi, più rispondente alla realtà dei fatti; senonchè l'autore ha voluto raccogliere in Adelchi il meglio delle qualità eroiche che gli parevano appropriate al suo protagonista, cosicchè il carattere di Desiderio ha meno risalto, è men vivacemente colorito, non mostra insomma quella contenenza eroica che non s'attagliava a un personaggio in qualche modo secondario. Severo, fiero, sempre uguale a sè stesso, il carattere di Carlo ci sembra il meglio riuscito. Accorto politico e cavalleresco principe e instauratore della coltura in un tempo di profonda barbarie, Carlo palesa nella tragedia manzoniana le molteplici qualità dell'animo suo e i disegni della sua mente. Quando nel campo abbandonato dei Longobardi s'inchinano a Carlo i duchi traditori, il re franco li chiama *prodi*. Questa lode data a dei traditori, doveva spiacer troppo a Rutlando, fortissimo guerriero di Carlo, tipo del cavaliere senza macchia e senza paura, che sdegna di combattere dove non siano nemici che resistano. Tornando dolente dal conflitto aveva gridato:

O re, ti chiamo
In testimonio, e voi conti, che in questo
Vil giorno il brando io non cavai: ferisca
Oggi chi vuol; gregge atterrito e sperso
Io non l'inseguo.

E conchiude poi:

No: s'io sapea
A qual nemico si venìa, per certo
Mosso di Francia non sarei.

Ora in un uomo siffatto, Carlo, che conosce e pregia i valorosi, vuole distruggere la dolorosa impressione che dovea avergli prodotta il sentirlo chiamar *prodi* quei vili. Come pertanto li vide allontanati, rivoltosi a lui, gli domanda:

Rutlando, ho io chiamati
Prodi costor?

Purtroppo, risponde il guerriero, e Carlo:

Errato ha il labbro
Del re. Questa parola ai Franchi miei
In guiderdon la serbo. Oh! possa ognuno
Dimenticar ch'io profferita or l'abbia.

In questo modo Carlo manifesta insieme la fierezza che condanna il tradimento e l'accortezza che pur sa trarne profitto all'occasione. La politica sopraffina del re franco gli suggerisce per i Duchi longobardi una lode che non è nel suo cuore e poi di questa lode verso Rutlando ostenta un rammarico certamente maggiore di quel che sentiva. Ancora; di una certa regale nobiltà Carlo fa prova nella scena seguente, quando Anfrido morente è trasportato al suo cospetto. Carlo gli chiede:

Anfrido,
Tu solo andavi contro a lor?

a cui il prode scudiero d'Adelchi:

Bisogno
C'è di compagni per morir?

e Carlo volto a Rutlando:

Ecco un prode.

Come poi Anfrido con nobile semplicità risponde a Carlo:

Io viver tuo guerrier, quand'io potea
Morir quello d'Adelchi?

il re si compiace di tanta lealtà e intrepidezza e lo raccomanda ai soldati:

In lui vedete
Un amico del re.

Fu accusato il Manzoni di non aver seguito fedelmente le tradizioni cavalleresche, di non aver attribuito spirito cavalleresco a Carlo Magno. Ma questa volta la ragione ci sembra tutta del Manzoni. Primamente è dubbio se Carlo Magno avesse proprio in sè tutta la cortesia cavalleresca che la leggenda poetica attribuì di poi a lui e ai suoi paladini. Poi nessuno può negare che tutte le parole pronunziate da Carlo in questa scena settima siano inspirate da nobile sentimento di cortesia e rispetto per il valore sfortunato. E chi voglia una più chiara significazione dello spirito cavalleresco, l'ha in queste parole di Carlo ad Anfrido:

Amar così deve un fedel.
Tu porti
Teco la nostra stima. È il re de' Franchi
Che ti stringe la man, d'onore in segno,
E d'amistà. Nel suol de' prodi, o prode,
Il tuo nome vivrà; le franche donne
L'udran dal nostro labbro, e il ridiranno
Con riverenza e con pietà: riposo
Ti pregheran. Fulrado, a questo pio
Presta gli estremi ufizi.

Senonchè il re franco non potè essere tutto sentimenti cavallereschi e ben pensò il Manzoni rappresentandolo come ha fatto. Belle perciò drammaticamente e vere dell'immortal verità ideale e morale sono le parole che nella scena del quinto atto rivolge a Desiderio implorante per il figlio. E quando sulla scena vien portato Adelchi morente, un misto di religione e di pietà ostentata gl'inspira soavi parole verso l'implacato nemico, che implora per il padre:

Porta all'avello
Questa lieta certezza: Adelchi, il cielo
Testimonio mi sia; la tua preghiera
È parola di Carlo.

Piccola parte ha nella tragedia la soave figura d'Ermengarda, ed è una parte interamente negativa. Ciò ch'ella senta, ciò ch'ella pensi, ciò ch'ella faccia, ciò ch'ella dica, non tocca in nessun modo l'intreccio, non conferisce in nessun modo nè a stringerlo, nè a scioglierlo. L'esperienza di tante letterature, da venticinque secoli in qua, dimostra all'evidenza che l'elemento femminino è pur necessario a dare pienezza e varietà di sviluppo e intensità d'interesse alle azioni epiche e drammatiche. Il Manzoni, o gli paresse offendere la morale o la religione o il pudore rappresentando intrecci d'amore e passioni donnesche, o qual altra si fosse la cagione, non ebbe il genio a far nelle opere sue viva e larga parte alla donna. Questa può parere a molti una delle cause dello scarso interesse che destano le sue tragedie in confronto di quelle di altri poeti. Ma checchè sia di ciò, il fatto è che nella tragedia, di cui ora discorriamo, il carattere di Ermengarda non ha che vedere con l'azione e la catastrofe. Ella è uno spirito soave, rassegnato, che chiude e comprime nel cuore i moti dell'amore e del dolore; essa è una cara figura d'idillio nella cui contemplazione si raddolcisce e riconforta lo spirito turbato da una lugubre vicenda di tradimenti e di stragi. Ma tutto ciò non è niente affatto elemento drammatico, e non conferisce a rendere più serrata, più vigorosa, più rapida l'azione (1); onde se in altre situazioni il carattere di Ermengarda avrebbe po-

(1) Questo che diciamo d'Ermengarda e ciò che abbiamo detto di Adelchi e di Marco notò già il De Sanctis quando delle tragedie manzoniane affermò che « ivi il mondo storico è di tale importanza, che ha i suoi fini « in se medesimo e non lascia che parti accessorie ed episodiche a Marco,

tuto giovare all'effetto drammatico e spirare, come Ofelia, un'aura soave di purità e d'amore sulle tristi scene della tragedia, così invece non ha, sotto l'aspetto drammatico, nè importanza nè ragion d'essere. Non a caso però abbiamo ricordato Ofelia; chè il delirio di Ermengarda nell'ultimo atto dell'Adelchi ha più di qualche punto di somiglianza col delirio di Ofelia nel terz'atto dell'*Amleto*. E, giacchè s'è ricordato lo Shakespeare, giova anco notare di passata come la fine d'Ermengarda presenti qualche somiglianza, non casuale per avventura, con la fine di Caterina nell'*Enrico VIII*.

Gli altri personaggi hanno via via minore importanza, sicchè spiccano appena nel fondo della tragedia. Il diacono Martino non ha carattere, non ha persona; tra fanatico e infatuato, fa la sua lunga recitazione e poi torna ad appiattarsi nel fondo della cronaca tarlata, donde il Manzoni ne tolse l'idea. Anfrido è un nobile spirito che opera da leale e muore da valoroso; ma non è che uno scudiero del protagonista e però ha una parte al tutto accessoria, nè dalle qualità del suo carattere può derivare maggiore o minore incremento all'azione. Svarto sarebbe, tra i personaggi secondarii, il principale. Nel soliloquio e nella scena che a quello tien dietro nell'atto primo, egli palesa a sufficienza i suoi torbidi disegni e l'animo abbiettamente egoista ed ambizioso. Ma nel processo dell'azione non conserva un luogo adeguato a questa prima presentazione che il poeta ne ha fatto, ed all'ultimo s'eclissa, quando appunto sarebbe stato esteticamente opportuno vedere anche in lui un effetto qualsiasi dell'opera sua.

« Ermengarda, Adelchi, ideali passivi e queruli, fuori di posto in un « mondo che non li comprende, perciò lirici, punto drammatici ». Cfr. *La Materia dei Promessi Sposi, Studio critico*, nell'ediz. diamante (Barbèra) del romanzo, vol. 1, pag. IX.

X. — Nell'analisi che ci parve necessario fare delle tragedie manzoniane, ci siamo al possibile tenuti fedeli a quel criterio puramente oggettivo che solo può dare oggimai serietà e ragionevolezza alla critica letteraria. Cominciando dal Goethe e dal Fauriel e venendo sino agli ultimi idolatri del grande uomo, è tutto un coro di lodi che con mirabile accordo attribuiscono al Manzoni tragico tutti i meriti imaginabili e fanno del *Carmagnola* un capolavoro e dell'*Adelchi* una fra le due o tre più solenni e perfette tragedie che siano mai state composte. Tra così concordi e incondizionati e dogmatici encomii è facile pensare che sorte dovesse toccare ai pochi malavventurati che comecchessia osarono di esprimere qualche dubbio su cotesta pretesa eccellenza inarrivabile, su cotesta pretesa insuperabile perfezione. Della *Biblioteca italiana*, per esempio, che pur fra molti preconcetti e molte esagerazioni faceva assai ragionevoli censure al *Carmagnola* (1) e all'*Adelchi* (2), non è ancor molto tempo lo *Sforza*, benemerito raccoglitore dell'epistolario manzoniano, diceva venirgli *meno la pazienza a tanti spropositi* (3). Singolare maniera questa di bandire l'eccellenza d'un'opera d'arte! Chiamare spropositi le osservazioni dei meno persuasi senza confutarle, e affermare che questo è bellissimo, quest'altro non può essere fatto meglio di così, quell'altro ancora è il meglio che si potesse fare! Eppure tale è il modo col quale i lodatori del Manzoni, cominciando dal sommo Goethe, hanno fatto l'esame critico delle sue tragedie. E se pure a qualcuno, come al Goethe stesso e al Fauriel, è

---

(1) Cfr. La Biblioteca Italiana o sia *Giornale di letteratura, scienza ed arti*. Tomo XVI, Gennaio, Febbraio, Marzo, 1820.

(2) *Ibid.* tomo XXXIII, Gennaio, Febbraio, Marzo 1824, e tomo XXXIV. Aprile, Maggio, Giugno 1824.

(3) Epistolario di A. M. raccolto e annotato da G. Sforza, Milano, 1882. Vol. I, pag. 195.

venuto notato qualche difettuzzo, è mirabile l'artifizio e lo sforzo col quale si cerca di attenuarlo, di velarlo, di sottrarlo insomma per mezzo di scorci e di frasi ambidestre all'attenzione del lettore.

Tale essendo in buona parte ancora lo stato della critica manzoniana, abbiamo stimato dover nostro affrontare l'anatema dei feticisti, nulla censurando di deliberato proposito, ma cercando di mettere, meglio che per noi si potesse, in rilievo ciò che ne par bello e ciò che ne pare difettivo nelle opere del grande scrittore. Non abbiamo potuto star contenti al facile metodo seguìto dai più, ch'è di sostituire gli epifonemi alle ragioni e a furia d'esclamazioni e d'interrogazioni e di così fatte figure retoriche insinuare nell'animo altrui la poco illuminata ammirazione che li possiede; ma abbiamo tentato sempre di chiarire il perchè delle lodi e delle censure che ci occorse di fare. Dalle quali, se male non ci apponiamo, appare che le tragedie del Manzoni son tutt'altro che insuperati capolavori, come son tutt'altro che lavori volgari. Il grande uomo non ebbe vero genio drammatico o, comunque sia, non gli venne fatto di manifestarlo; da ciò il difetto fondamentale, organico delle sue tragedie (1). Ma come poeta vero e artista grande egli fu certamente, così in quelle brillano parti d'incomparabile perfezione e bellezza, se non nel rispetto drammatico, senza dubbio nel rispetto della poesia e dell'arte. L'ultimo atto e il coro del *Carmagnola*, alcuni luoghi del terzo e quart'atto e i cori dell'*Adelchi* sono di quel novero.

Ma il Manzoni, oltrechè poeta tragico, volle eziandio essere critico drammatico. Ciò ne conduce a dover esaminare come egli abbia inteso di ridurre ad atto i suoi principî. Giovine,

---

(1) Anche al De Sanctis parve che nelle tragedie *difetti quella fusione armonica della composizione* che fa perfetto il romanzo. Cfr. op. cit., pag. XVI.

egli fu ammiratore dell'Alfieri e, in genere, seguace dei classici (1). Poi, avendo studiato attentamente lo Shakespeare e letto più scritture recenti intorno al teatro, com'egli stesso fa sapere nella sua lettera del 25 marzo 1816 al Fauriel, mutò di parere e si pose a scrivere egli stesso una tragedia nella quale, naturalmente, dovevano essere attuati i suoi nuovi concetti. Il punto cardinale della sua novella dottrina consiste pur sempre nel ripudio delle pretese unità aristoteliche. Da questo principio scaturivano di necessità altri postulati più generali; poichè se non era più necessario restringere l'azione nell'angusto spazio di tempo che durava la rappresentazione, o nel giro di 24 ore, ma se ne poteva liberamente mutare il luogo e prolungare la durata, era naturale che la scelta del soggetto poteva aggirarsi in campo assai più largo, e nuovi modi e spedienti si offrivano all'intreccio e allo sviluppo dei fatti.

A tale concetto, che la critica aveva oramai maturato e non era dunque particolare al Manzoni, questi ne aggiunse per avventura un altro che, se non fu interamente suo, perchè trasmessogli dalla recente tradizione della poesia italiana (Gozzi, Parini, Foscolo), nondimeno fu da lui esplicato con maggiore determinatezza d'intenti e consapevolezza di mezzi. Questo secondo elemento a cui vogliamo alludere è l'*educativo*, che il Manzoni sostenne a più riprese nelle sue prose e lettere e cercò di sviluppare in tutte le sue opere d'invenzione. E invero, mentre il *Conciliatore* bandiva il programma d'una letteratura efficace, il Manzoni riassumeva il concetto della letteratura nell'eterna triade del *buono*, del *vero* e del *bello*, assegnandole « l'*utile per iscopo*, il *vero per soggetto* e l'*interessante per mezzo* ». A questo canone d'arte l'autore del *Carmagnola* e dell'*Adelchi* informò la contenenza delle sue tragedie. Poichè

(1) Cfr. Lezione IV, § 5°.

il *vero* doveva esserne il soggetto, ne veniva di necessità che questo s'aveva ad attingere alla storia certa e non alla tradizione; alla storia che poteva meglio *interessare* i lettori moderni e non alla storia antica di Grecia o di Roma.

È facile vedere come in siffatta guisa il dramma romantico del Manzoni sia tutt'altra cosa che il dramma romantico dello Shakespeare. Questi, senza piegarsi alle pastoie delle scuole, piglia, donde che gli venga, il carattere umano e lo scolpisce con più riguardo al vero eterno dell'umana natura che non al vero transitorio della storia o della leggenda. Giulio Cesare e Coriolano, Riccardo II e Romeo sono tipi umani assai più che personaggi storici. La Shakespeariana insomma è una tragedia di carattere, non una tragedia storica; ed è nazionale per lo spirito interiore che l'anima, non per i fatti e i luoghi che rappresenta. La tragedia del Manzoni invece non vuol rappresentare il vero morale indipendentemente dalla storia, ma il vero morale nella storia. E mentre lo Shakespeare consegue l'*interesse* con lo sviluppo naturale e il contrasto dei caratteri indipendentemente dal valore storico del soggetto, il Manzoni invece ripone l'*interesse* nell'importanza che un argomento tratto dalla storia nazionale può avere per i lettori nostrali.

Dal che si pare anzitutto in che angustia di confini, rispetto allo Shakespeare almeno, il Manzoni ha circoscritto così l'ambito dell'opera sua, e quanta maggiore difficoltà s'è imposta e quanto buon effetto s'è negato. Secondamente poi egli ha con la teorica e con la pratica consacrato un duplice preconcetto che menoma la libertà dell'arte e le toglie opportunità d'espedienti ed efficacia di risultati. Il preconcetto, vogliam dire, che solo vero e sano interesse sia quello che procede dalla fedele rappresentazione della realtà storica, e il preconcetto che la realtà storica fedelmente rappresentata sia, quanto al teatro

almeno, il solo vero e proprio elemento d'educazione e d'istruzione popolare.

Quanto pregiudizievole riuscisse il primo di cotesti due preconcetti s'accorse o fu fatto accorgere il Manzoni stesso, il quale nella seconda delle sue tragedie ne fece ammenda, idealeggiando con singolare libertà nientemeno che il carattere del suo protagonista. Se non che il Manzoni nelle liriche e nei drammi s'aggira in un ordine di concetti morali e di rapporti ideali assai circoscritto, e a questi concetti e rapporti lo spirito suo si tiene fortemente abbarbicato e per poco non diremmo soggetto. Onde procede all'uomo una sana e forte coscienza morale; ma al poeta ne vien scemata di molto quella piena oggettività, per la quale i vari caratteri s'atteggiano con perfetta consistenza e movenza spontanea e, in una parola, con una individualità propria, non pure indipendente dall'indole degli altri personaggi, ma dall'indole e dagli ideali dell'autore stesso.

Da ciò segue che anche quand'egli è o si tien libero nel tratteggiare i caratteri, questa sua è una libertà esteriore ed apparente, non interiore e reale. Vedete Adelchi, le cui idee morali e religiose sono quelle ch'egli avrebbe potuto avere ne' panni del Manzoni, ma non certo ne' panni proprii. Vedete Ermengarda che può incarnare l'ideale che della donna aveva il Manzoni, e magari somigliare moralmente alla Blondel, sposa diletta e pia di lui, più che ad una principessa longobarda ripudiata da un re franco. Vedete Desiderio, che nelle circostanze sue dovrebbe pur lasciarsi sfuggir più d'una rea parola contro il Pontefice, per giustificare la negata cession delle terre e la meditata impresa di Roma; ma il Manzoni scrivere di suo pugno ree parole contro un Pontefice? Vedete il diacono Martino, che parla con l'artistica eloquenza del moderno poeta studioso di Virgilio, più che con la rozza favella d'un

religioso dell'ottavo secolo. Vedete finalmente Marco che nel primo atto del *Carmagnola* avvera il tipo ideale dell'amico e consigliero quale poteva vagheggiarlo il Manzoni, più che non quello di un patrizio veneziano del quattrocento.

In tal modo il Manzoni intende la moralità dell'arte, intende cioè l'utilità morale che, secondo le sue idee, deve scaturire dall'opera d'arte. Il che torna il medesimo che affermare che l'utilità morale non è nell'ammaestramento che sgorga dal fatto umano, osservato nella natura e nella storia; ma è nella pittura di certi tipi ideali di virtù e perfezione che servono di controstimolo ai caratteri più appassionati, più malvagi e violenti. Dunque il Manzoni, che voleva desumere l'utile dal vero storico, s'è tenuto lontano anche dal suo stesso intento, perchè in effetto l'elemento morale delle sue tragedie scaturisce dalla rappresentazione convenzionale di caratteri imaginari i quali, non essendo reali storicamente, non sono tali neanche moralmente.

Nè ci si prenda nelle parole. La realtà storica per noi non istà già nell'essere storico o no un personaggio, vere o no le circostanze in cui esso opera. Sta invece nell'avere quel personaggio la vita interiore ed esteriore del suo tempo; sta nell'essere quelle circostanze conformi alla vita morale e sociale di quel tempo. In siffatto modo c'è più realtà storica in Romeo, in Otello, in Macbet, in Wallenstein, in Saul che non in Adelchi, in Ermengarda, in Desiderio, in Martino, in Marco circondati e sopraffatti da tanto maggior bagaglio d'erudizione storica.

La *riforma romantica* dunque, di cui si dà tanta lode al Manzoni, è un'espressione molto larga e molto abusata e che la critica letteraria deve ormai ridurre al suo vero significato e restringere ne' suoi veri termini. Infatti è fuori d'ogni dubbio che le idee propugnate dal Manzoni serpeggiavano più o meno occultamente da oltre mezzo secolo in Italia e furono uno dei

caposaldi della disputa classico-romantica in Francia e in Italia, ancor prima che il Manzoni se ne occupasse sì in prosa che in verso. Il *Conciliatore* se ne fece antesignano tra noi prima che nè in teorica nè in pratica se ne occupasse il Manzoni; dunque è credibile che l'applicazione di quelle idee più o meno felicemente sarebbe stata fatta anche senza l'esempio del Manzoni. Questo, rispetto allo svolgimento storico dei concetti e dei fatti letterari. Quanto poi agli abiti formali, il Manzoni propugnò la minuziosa riproduzione delle circostanze storiche e la scrupolosa fedeltà ad esse; volle che il dramma fosse una scuola di storia nazionale e di morale storica (a suo modo, come vedemmo) e pochissimi, e senza gloria e senza effetto, lo seguirono per quella via. Introdusse i cori, seguendo il Pindemonte nostro e lo Schiller nella *Sposa di Messina;* ma non fu seguìto, con altro concetto, che dal Niccolini e non fece tradizione.

Ora la parola di *riforma* non ne sembra poter adoperarsi a significare alcuni abiti speciali, che un genere d'arte riceve in un certo periodo e da un certo autore; ma deve significare un mutamento profondo ed organico che si manifesta e scoppia in tutto un ordine di concetti e di fatti, siano essi letterari, morali, sociali o religiosi non monta. E se ciò è vero, come a noi par verissimo, niuna espressione è meno conforme a verità che questa di *riforma romantica,* riferita esclusivamente all'opera drammatica del Manzoni.

Il quale però col suo gusto fine e con la meditazione serena ha saputo conferire non poco al perfezionamento delle forme dell'arte, molto ciarpame sfrondando al non vigoroso tronco della tragedia italiana; con molto movimento, molta franchezza, molta agilità incalzando il verso drammatico; di molta naturalezza, molta semplicità, molta modernità ravvivando la lingua e lo stile. In questo noi crediamo che abbia davvero esercitato

una salutare efficacia la tradizione manzoniana; questo è storicamente ed esteticamente il maggior merito che crediamo abbia il Manzoni verso il teatro italiano.

XI. — Rimane per ultimo a toccare dei cori; non già in sè medesimi, come liriche per sè stanti, ma come parte formale del dramma manzoniano. Prima del Nostro altri avevano introdotto il coro nella tragedia: il Pindemonte con iscarsa efficacia e poco precisi criterî nell'*Arminio;* con concetti e intenti determinati lo Schiller nella *Sposa di Messina.* Come prefazione a questo suo lavoro l'allemanno scrisse una dissertazione *sull'uso del coro nella tragedia,* dove dice, tra l'altro: « Il coro nella *Fidanzata di Messina* abbandona il « cerchio ristretto dell'azione per estendersi al passato e al- « l'avvenire sopra i tempi e i popoli lontani, su l'universale « degli uomini; deduce i grandi principii della vita ed esprime « gli ammaestramenti della sapienza. Ma esso procede con tutta « la potenza dell'imaginazione, col metodo ardito della poesia « lirica che s'avanza, come a passi divini, sulle alte sommità « delle cose umane, ed è secondato dall'efficacia materiale del « ritmo e della musica che accompagna i suoi movimenti e « le sue parole. Il coro purifica il poema tragico separando « l'azione dalla riflessione, e per effetto di questa stessa sepa- « razione lo rende più grandioso e più poetico..... Il linguaggio « lirico del coro impone al poeta la legge d'inalzare propor- « zionalmente lo stile dell'opera sua e di dare la maggior forza « all'espressione. Il coro solo autorizza il poeta tragico a questa « elevazione del tono che empie l'orecchio, assorbe la mente, « e muove l'anima ».

Tale concetto del coro drammatico derivò lo Schiller dagli esemplari greci sui quali s'ingegnò di ricalcare, con successo mediocre invero, la sua *Fidanzata di Messina.* Tale concetto

indi appresso fece proprio lo Schlegel (1) quando scrisse queste parole che il Manzoni cita nella sua prefazione al *Carmagnola:* « Il coro è da riguardarsi come la personificazione dei pensieri « morali che l'azione inspira, come l'organo dei sentimenti « del poeta che parla in nome dell'intera umanità..... Vollero « i Greci che in ogni dramma il coro fosse prima di tutto « il rappresentante del genio nazionale e poi il difensore della « causa dell'umanità, il coro era insomma lo spettatore ideale; « esso temperava le impressioni violente e dolorose d'un'azione, « talvolta troppo vicina al vero e riverberando, per così dire, « allo spettatore reale le sue proprie emozioni, glie le riman- « dava raddolcite dalla vaghezza d'un'espressione lirica e ar- « monica e lo conduceva così nel campo più tranquillo della « contemplazione ».

Siffatto concetto piacque anche al Manzoni, tuttochè comprendesse come inane fosse il tentativo fatto dallo Schiller, perchè *i Cori dei Greci non sono combinabili col sistema tragico moderno* (2). E invero il popolo greco metteva nello spettacolo tragico una partecipazione da cui gli spettatori moderni sono ben lontani. Dinanzi a' suoi occhi si svolgevano fatti e agivano personaggi che costituivano il fondo principale delle sue tradizioni nazionali, de' suoi fasti patrii, delle sue credenze superstiziose, della sua religione. Era tutta la vita storica e morale del popolo greco che si configurava nelle varie scene della rappresentazione e al fremito di quella vita che la finzione poetica ravvivava un tratto, rispondeva il fremito di migliaia di cuori, nei quali ripercotevasi l'eco di quelle violente passioni, lo strazio di quelle nefande catastrofi e l'angosciosa terribilità del fato che signoreggiava ed uguagliava

(1) *Corso di lett. dramm.* Lezione III.
(2) Cfr. la cit. Prefazione al *Carmagnola.*

uomini e Dei. Interprete di questa partecipazione costante e profonda del popolo all'azione rappresentata era nelle tragedie greche il coro che, come ottimamente si esprime lo Schlegel, *riverberava allo spettatore reale le sue proprie emozioni*, vale a dire esprimeva l'impressione che il popolo riceveva dall'azione e riduceva in atto la parte ch'esso spiritualmente vi prendeva. Se non che i popoli moderni, sì per le mutate condizioni storiche e i mutati costumi, sì perchè non ugualmente dotati di genialità e potenza fantastica e forniti di altre disposizioni morali (e lo stesso può affermarsi degli antichi latini), non sono capaci di una così viva partecipazione allo spettacolo tragico. Nè la tragedia moderna potrebbe accogliere e contemperare in sè tanta pienezza di elementi patriottici, morali e religiosi da scuotere ed occupare durabilmente tutto lo spirito degli spettatori, anche se questi fossero accessibili a una così forte impressione.

Il coro adunque, come espressione della coscienza popolare, che si fa essa stessa partecipe dell'azione e fa sentire in mezzo a quella la sua voce moderatrice, non si adatta più alla tragedia moderna. Ciò comprese perfettamente il Manzoni, il quale lasciò i suoi cori *indipendenti dall'azione e non applicati a personaggi*. Ma la mancanza di legame con l'azione toglie loro ogni ragion d'essere in un genere di componimento che deve avere per sua prima legge l'unità d'azione e d'affetto. Il non essere applicati a personaggi toglie loro il più dell'effetto che dovrebbero produrre e dell'interesse che potrebbero destare e però, come parti puramente liriche quali sono, per nulla conferiscono alla perfezione delle tragedie, considerate come tali. Il Manzoni pensava che la qualità de' suoi cori poteva renderli suscettibili d'uno slancio più lirico, più variato, più fantastico. Ciò torna certamente a vantaggio del coro, considerato in sè stesso, come componimento lirico; ma è difficile

ammettere nell'insieme d'un lavoro rappresentativo l'opportunità di squarci che siano così perfettamente lirici da non contenere ancora in sè elementi drammatici in buon dato. Se nel coro greco s'alzava il tono poetico sino al movimento e al calore della lirica, non per questo si perdeva di vista la sua indole esclusivamente drammatica: tanto è vero ch'esso era parte integrante e spesso importantissima dell'azione.

Ma nel Manzoni il coro è un componimento essenzialmente lirico che, sciolto da qualunque legame con l'azione e spogliato di qualunque elemento drammatico, non resta se non un mero ornamento che, per quanto bello e perfetto per sè stesso, non risponde all'unità organica della tragedia di cui fa parte.

Il Manzoni reca poi in mezzo un altro argomento a sostenere il *vantaggio* che i suoi cori gli parevano avere per l'*arte*. « Poichè, egli dice, riserbando al poeta un cantuccio dov'egli « possa parlare in persona propria, gli diminuiranno la tenta- « zione di introdursi nell'azione e di prestare ai personaggi i « suoi proprii sentimenti ». Veramente, questo far servire i cori come valvole di sicurezza per l'imparzialità e la veridicità del poeta potrebbe ad altri sembrare alquanto strano e condurre a chiedere se proprio per ragioni così estrinseche al dramma sia permesso mutarne l'intrinseca costruzione. Ma poichè questo sarebbe una questione difficile a risolvere con beneplacito di chicchessia, e in ogni modo disadatta a questo luogo, ci teniamo contenti a manifestare il dubbio che i cori, così concepiti e condotti, possano essere sufficienti a salvare il poeta dal pericolo contro il quale il Manzoni li crede così utili. Nel qual dubbio ci conforta l'esempio del Manzoni stesso che, non ostante le sue valvole di sicurezza, si creò un Marco, un Adelchi, un'Ermengarda a imagine propria, prestando loro sentimenti suoi proprii; il che pur non venne

fatto mai allo Shakespeare, tuttochè di cori non ne introducesse alcuno nelle sue tragedie.

Benchè l'effetto scenico e la capacità rappresentativa siano cose di non piccolo momento per un lavoro drammatico, nondimeno non cercheremo quanto mal si presterebbero alla rappresentazione cori così imaginati, tenendoci contenti a questa semplice notizia storica che, per le prove fattene, alla rappresentazione le tragedie manzoniane non reggono. Se non che il poeta stesso s'accontenta che i suoi cori siano *destinati soltanto alla lettura*, pensando d'avere in essi *un mezzo più diretto, più certo e più determinato d'influenza morale*. Il che, come ognun vede, sposta dai fondamenti la questione, trasportandola dal campo dell'arte in quello della morale. Ma, se la sposta, non la rende più prossima a una soluzione universalmente accettata o accettabile, perchè il concetto dell'arte e quello della morale sono ancora assai ben confusi tra loro nel cervello di molti. Meno male, per concludere con una frase del Manzoni, che ciò è pur sempre uno dei più piccoli guai di questo mondo.

LEZIONE VII.

I Promessi Sposi (1)

I. Concetto del Romanzo. — II. Sunto di esso. — III. Critica dell'argomento e dell'intreccio. — IV. I personaggi di Lucia e Renzo. — V. Don Abbondio. — VI. Fra Cristoforo e Federico Borromeo. — VII. Don Rodrigo e l'Innominato. — VIII. La *Signora di Monza* — IX. Caratteri e tipi secondari. — X. Potenza e analisi di stile. — XI. La storia e l'imitazione nei *P. S.* — XII. L'autore nel suo romanzo. — XIII. La politica e la religione nei *P. S.* — XIV. Qualità formali del concepimento e dell'espressione.

I. — Prima del Manzoni il romanzo non aveva peranche avuta in Italia una letteratura degna del nome. A non parlare

(1) Oltre le op. cit. si possono vedere: (Zaiotti) *Del Romanzo in generale e dei Promessi Sposi*, Venezia, 1840, 6ª ediz. — A. H. J. (Giovita Scalvini) *Dei P. S. Considerazioni critiche*, Lugano, 1831. — (G. Mazzini) *Del Romanzo in generale e anche dei P. S. di A. M.* in *Scritti letterari di un italiano vivente*, Lugano, 1847, Vol. I (due articoli a proposito di quelli dello Zaiotti, sopra citati). — De Sanctis, *La materia dei P. S. e I P. S. Studi critici*, inseriti nell'edizione diamante del Barbèra, Firenze 1888. — D'Ovidio F., *Saggi critici*, Napoli, 1879; *La lingua dei Promessi Sposi* ecc., Napoli, 1880, e *Discussioni Manzoniane*, Città di Castello, 1886. — F. Torraca, *Di alcune fonti dei P. S.* in *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno, 1888. — A. Luzio, *Manzoni e Diderot*, Milano, 1884. — V. Lanza, *Imitazioni manzoniane*, Palermo, 1889. — A. Borgognoni, *Studi contemporanei*, Roma, 1884. — G. Barzellotti, *Preti, frati e monache* nei *P. S.* in *Domenica letteraria*, I, 21. — G. B. Toschi, *I luoghi dei P. S.* in *Dom. lett.*, 1, 40. — B. Zumbini, *I P. S. e la critica* in *Domenica del Fracassa*, II, 9. — L. Capuana, *I P. S.* in *Fanfulla della Domenica*, V, 22. — G. Barzellotti, *La filosofia del M.* in *Fanf. Dom.*, VII, 10. — G. Carducci, *Colloqui manzoniani* in *Dom. del Fracassa*, II, 12 e *Bozzetti e Discorsi* cit.

del *Jacopo Ortis*, frutto solitario di non velata imitazione, soltanto i romanzi di Pietro Chiari morto nel 1785) avevano levato molto rumore presso di noi. Era il tempo che l'inglese Richardson trionfava con le sue *Pàmele* e le sue *Clarisse*, e le Pamele e le Clarisse e insieme con loro gli avviluppati racconti d'avventura furono la materia prediletta delle molte commedie e dei romanzi del Chiari, come furono anche soggetto a qualche commedia del Goldoni (1). Se non che, esagerando il patetico che fece la gloria del romanziere inglese, esagerandone la singolarità dei casi e la moraleggiante prolissità, e stemperandola in uno stile bolso che dall'affettazione e dalla gonfiezza passa frequentemente alla più slombata cascàggine, il Chiari cadde in meritata e profonda dimenticanza, non appena sbolliti gli entusiasmi che la novità aveva destati e che le diatribe di lui con Carlo Gozzi e Carlo Goldoni avevano contribuito a mantenere (2). Ma come il fondo

---

(1) Cfr. Vol. III, Lez. II, *passim*.

(2) Il titolo dei romanzi può bastare a dare un'idea del genere: *Le Viaggiatrici, ossia le avventure di madamigella L. B. - La Vedova di quattro mariti, ossia memorie della baronessa N. N. - L'amante incognita, ossia le avventure di una principessa svedese*, ecc. — Della materia dei romanzi del Chiari così il Tommaseo: « Uomini abbandonati, cui salva un vascello « inaspettato approdante; donne a cenare in una nave che mette alla vela, « e le rapisce, e quelle scàmpano in un barchetto, e rincontrano un vecchio « vivente in solitudine; gente inseguita da un legno barbaresco, e presa; « donna che uccide di pistola uomo ignoto, e sta lungamente rinchiusa « col cadavere; donna che per beveraggio alloppiato è portata dormendo « in luogo sconosciuto; uomo e donna forzati ad amarsi, e chiusi in una « stanza che ha luce da un abbaino; bambino d'altra madre educato da « una fanciulla; moglie che, fuggiasca, rincontra il marito prigione, e non « osa abbracciarlo; donna che il suo seduttore vede, dopo lunga assenza, « improvvisamente in duello, e ignorata lo salva; turca che a poco a poco « riceve le nuove impressioni della società nostra e de' riti; fanciulla che « sente profonde le smanie della sua povertà; fanciulla che viaggia con

avventuroso e moraleggiante al romanzo italiano era venuto nel secolo XVIII dall'Inghilterra, così dall'Inghilterra venne l'esempio al nuovo romanzo italiano sui primi del secolo XIX. Con una vivacità e ricchezza di fantasia solo paragonabile a quella del nostro Ariosto, Walter Scott, dell'Ariosto studiosissimo, aveva dipinto i periodi più momentosi della storia del suo paese in una svariatissima serie di quadri, dov'è singolare la moltiplicità dei caratteri e delle circostanze non meno che quella del colorito onde sono tratteggiati. Come Walter Scott derivò probabilmente dal *Goetz di Berlichingen* del Goethe l'inspirazione ad avvivare con la potenza della sua fantasia le memorie patrie, ch'egli con sì amorosa sollecitudine sin da fanciullo era venuto cercando, così è più che probabile che dallo Scozzese venisse al Manzoni l'idea di presentare in un quadro le condizioni della società italiana d'un dato periodo, dandogli rilievo e interesse con i colori dell'invenzione.

Il Manzoni s'accinse all'opera nel 1821 e i biografi e i critici hanno di molto almanaccato per indovinare donde gliene venisse l'occasione e il proposito. Chi disse che la conversione dell'Innominato, lontano specchio della sua, dovesse essere il

---

« un giovanetto onestamente e a poco a poco n'è presa; madre che tra « due giovani donne non sa quale la figlia sua, qual di loro salvare; ma- « trigna che ingelosisce della figliastra; donna che, ora in abito da uomo, « ora femminile, innamora un suo diletto; donna che travestita si sposa « ad altra donna; altra che incomincia ad amare l'uomo perduto; altra « che cogli anni diventa più e più degna d'amore...; donna in un « bosco fra due turchi; una che ammazza l'incontinente L. B.; altra che « fugge rompendo un fiasco sul capo al carceriere; altra che allontana « un assalitore da sè con un calcio sì impetuoso nel basso ventre che gli « fa vedere a quell'ora meridiana le stelle; altra che in scena si sgrava « d'un parto, e anche d'altra cosa; figliuoli di padre incerto; gente che « si buttano da finestre e da torri senza rompersi il collo, e viaggi infiniti « nel mondo nuovo e nel vecchio, consumati in un periodo ». Cfr. *Storia civile nella letteraria*, art. *Pietro Chiari*. Torino, Loescher, 1872.

nocciolo del romanzo; chi pensò che il disegno, che il suo amico Fauriel aveva manifestato di scrivere un romanzo la cui scena doveva essere la Provenza, gliene abbia messo nell'animo il pensiero: il De Gubernatis sembra partecipare dell'opinione dell'Ugoni, che l'idea del romanzo fosse inspirata al Manzoni dal Filangieri, il quale consigliava la lettura dei romanzi ai giovani. Onde i *Promessi Sposi* sarebbero stati scritti col proposito di fornire una lettura morale ai figli dell'autore. Altri affermò che il concetto del romanzo venne direttamente dal Ripamonti, cronista milanese, narratore di più episodi (*la Monaca di Monza, la Peste, ecc.*) che dovettero essere come lo sfondo del quadro. Ma noi dobbiamo credere all'affermazione esplicita di Stefano Stampa, figliastro del Manzoni, che per parecchi lustri condusse vita comune con lui e non può, sino a prova contraria, essere sospettato di mala fede o scarsa veridicità. Narra egli dunque che il Manzoni stesso gli disse: « Sai cos'è stato che mi diede l'idea di « fare i *Promessi Sposi?* È stata quella Grida, che mi venne « sotto gli occhi per combinazione, e che faccio leggere per « l'appunto dal dott. Azzecca-garbugli a Renzo, dove si tro- « vano, fra le altre, quelle penali contro chi minaccia un « parroco perchè non faccia un matrimonio, ecc.

« E pensai, questo sarebbe (un matrimonio contrastato) un « buon soggetto da farne un romanzo, e per finale grandioso « la peste che aggiusta ogni cosa! ... » (1).

Tornando poi quattr'anni dopo sullo stesso argomento ribatte:

« Ciò che suggerì l'idea del romanzo al Manzoni fu la Grida « di cui ho già parlato.

---

(1) Cfr. S. S., *Alessandro Manzoni, la sua famiglia e i suoi amici*, Milano, Hoepli 1885, pag. 60.

« A prima vista par poco, eppure è moltissimo.

« Perchè il Manzoni aggiunse tosto:

« Da quella Grida e dall'esservi contemplata la proibizione « di fare un matrimonio qualunque, venne naturalmente tutto « il resto, e la peste poi mi offriva un finale terribile e di « molto effetto e che poteva sciogliere tutte le difficoltà del « romanzo.

« Anche queste sono parole dettemi dal Manzoni.

« Poi un altro giorno mi mostrò, sul Ripamonti, se non erro, « il testo somigliantissimo della predica del padre Felice; di- « cendo: — Vedi? son pressochè le parole di cui mi sono « servito io » (1).

Anche a voler prescindere dalla non dubbia attendibilità della testimonianza, questa versione ci sembra la più probabile. Per quanto il Manzoni appartenesse a quella scuola che professa la necessità d'uno scopo morale in ogni opera letteraria, è ormai cànone inconcusso di sana critica che i capolavori dell'arte, frutti del loro tempo, difficilmente sono soltanto la pura e semplice attuazione pratica di un deliberato e determinato intento educativo, e, come dire, uno strumento sottilmente congegnato dall'autore per conseguire un fine esterno e concreto. Il motivo, l'inspirazione all'opera del genio viene dal genio stesso; le circostanze e condizioni esterne dànno fatalmente un particolare avviamento al genio, ma non operano in modo assoluto e diretto sugli intenti dell'arte. Onde noi crediamo che d'altronde che dal mezzo stesso della storia non poteva il Manzoni inspirarsi a dar la vita dell'arte a un gran quadro della storia del suo paese; chè a questo in ultimo si restringe il concetto fondamentale del romanzo, se-

(1) Cfr. S. S. *Alessandro Manzoni, la sua famiglia e i suoi amici*, Vol. 2°, Milano, Hoepli, 1889, pag. 131.

condo che generalmente si ammette. Già nel 1827, cioè l'anno stesso che fu compiuta la stampa del romanzo, Paride Zaiotti in uno scritto, ch'ebbe sei edizioni (1) e non merita a gran pezza lo sprezzo in cui qualche manzoniano fanatico lo volle tenere, notava che « *chi ben considera tosto s'accorge che* « *il primo scopo sta nel descrivere l'andamento della civile* « *società nel ducato di Milano sul cominciare del secolo* « *decimosettimo* ». E Giovita Scalvini nel '29 scriveva e stampava nel '31 che nell'intenzione del poeta era « *riprodurre* « *con colori schiettissimi un periodo della nostra storia;* « *narrare fatti, se non avvenuti, potuti allora (e solo allora),* « *a quel modo, avvenire; svolgerne innanzi un viluppo di* « *violenze, di frenesie, di miserie, da poter parere i ritro-* « *vati di una bieca fantasia, ma pur troppo sortite nel* « *tempo all'umana generazione* » (2).

E il Mazzini: « *Il fine ch'egli ebbe di rischiarare un* « *oscuro periodo del secolo XVII si svela troppo aperta-* « *mente ad ogni capitolo, sicchè n'è riuscita piuttosto una* « *storia resa dilettevole da romanzesche avventure innestà-* « *tevi, che un romanzo fatto utile dall'intreccio d'un quadro* « *storico* » (3). Lo stesso ammette implicitamente il De Sanctis anche dove afferma che l'intenzione non è riuscita all'autore (4). Al quale massimamente dobbiamo credere per quel

---

(1) Cfr. (Paride Zaiotti), *Del Romanzo in generale e dei Promessi Sposi di A. M.* 6ª ediz., Venezia, 1840 (Anonimo).

(2) Cfr. l'introd. all'edizione dei *P. S.* dei succ. Le Monnier, Firenze, 1871 (Collez. naz. economica).

(3) Cfr. *Scritti letterari d'un italiano vivente*, Lugano, 1847. Tomo I, pag. 6. Nota che questo articolo fu scritto a proposito dei due citati dello Zaiotti.

(4) V. specialmente a pagg. XV e XVI della citata edizione diamante (Barbèra) dei *Promessi Sposi*, Vol. I.

che tocca il concetto dell'opera sua; ora egli ci fa sapere il concetto che si doveva attribuire all'opera sua, quando si faceva ammonire da un suo ipotetico lettore: « L'intento del vostro « lavoro era di mettermi davanti agli occhi, in una forma nova « e speciale, una storia più ricca, più varia, più compita di « quella che si trova nell'opere a cui si dà questo nome più « comunemente, e come per antonomasia. La storia che aspet- « tiamo da voi non è un racconto cronologico di soli fatti « politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento « straordinario d'altro genere; ma una rappresentazione più « generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, « naturalmente più circoscritto di quello in cui si distendono « ordinariamente i lavori di storia, nel senso più usuale del « vocabolo » (1).

Di che si fa manifesto che il Manzoni concepì e cercò d'attuare l'arte nel romanzo così per l' appunto come già aveva tentato nelle tragedie, fatta naturalmente ragione alla diversità del genere letterario, che gli consentiva ben altra larghezza e libertà di modi e d'espedienti. I quali però non potremo adeguatamente esaminare, dove prima non fissiamo la tela o, come direbbesi, lo schema del racconto, che dallo Zaiotti viene bellamente esposto nel modo che segue.

II. — « L'azione comincia in sulla sera del giorno 7 di novembre dell'anno 1628, quando lo Stato di Milano era sotto la dominazione spagnuola. Don Abbondio, curato d'una villetta sul tenere di Lecco, torna alla sua abitazione dicendo, come Dio vuole, o piuttosto come Dio non vuole, il breviario: due *bravi* pagati dal cavaliere don Rodrigo l'arrestano per intimargli,

---

(1) Cfr. *Prose varie* di A. M. Milano, Rechiedei, 1869, pagg. 89-90 (*Del romanzo storico*, ecc.).

sotto minaccia di morte, che non benedica il matrimonio di Renzo Tramaglino e di Lucia Mondella, due giovani contadini di quella terra: uguale castigo se palesa ad alcuno questo divieto. Don Abbondio, che non ha nè cuore, nè anima, promette impaurito ciò che si vuole, e corre a casa afflittissimo di trovarsi in quel rischio fra i comandi del prepotente, e la temuta insistenza dello sposo di testa calda ancor esso, e dall'amore vieppiù riscaldato. Il meschino prete non può nascondere l'arcano alla fedele Perpetua sua serva, ma questa non gli sa dare un consiglio accettabile. Nella notte ei pensa di guadagnar tempo menando Renzo per le lunghe, e quando la mattina questi se gli presenta per le nozze, che si doveano celebrare dentro quel giorno, egli lo avviluppa tanto di pretesti e di latino, che ne ottiene l'indugio d'una settimana. Renzo però crede travedere qualche imbroglio, e giugne a scavare da Perpetua, che c'è di mezzo un prepotente. Con questa notizia ei balza dal curato, e con minacce gli strappa di bocca il secreto. Un impeto di vendetta lo assale, ma giugne a reprimerlo, e corre da Lucia che già vestita d'abito nuziale l'aspetta. Renzo le racconta il tristo caso, e si fa correre per la vicinanza che tutto è sospeso per una malattia del curato. Povero don Abbondio! Egli è a letto colla febbre davvero. Intanto Renzo, che ha inteso da Lucia, come don Rodrigo le tenesse insolenti discorsi, e venisse sul conto di lei a non sa quale scommessa, si volge per consiglio al dottòr Azzeccagarbugli; ma questi pronto ad aiutarlo, quando lo crede un bravo, che abbia rotta la legge, lo scaccia quando sente che egli è l'offeso, e l'offeso da un don Rodrigo. Lucia ricorre per assistenza al cappuccino padre Cristoforo, uomo tra i cinquanta e i sessant'anni, che s'era renduto in quell'abito per dolore d'avere in una mischia ucciso un violento e cagionata la morte d'un suo vecchio fattore. Ma che può egli intra-

prendere? Sono scarsi i partiti, e il migliore è pur quello di affrontare don Rodrigo, se forse gli riuscisse di stornarlo dalla sua malvagia intenzione. Inutile speranza! Il tentativo cade senza alcun frutto, ed Agnese madre della sposa ordisce di presentare i giovani al curato con due testimoni e sforzarlo ad udire le parole, che secondo il costume di quei tempi bastavano a consacrare la loro unione: ma nè Rodrigo pure è inoperoso, e macchina intanto di rapire Lucia. Le due imprese tornano egualmente vuote di effetto; don Abbondio impedisce le temute parole, e gridando aiuto fa sonare a martello la campana, suono improvviso che scaccia anche i bravi entrati nella vuota casa di Lucia. Gli sposi ed Agnese fatti avvisare da padre Cristoforo fuggono; a Monza le donne, Renzo a Milano, tutti diretti a due conventi di cappuccini. Agnese e Lucia sono ricevute in un chiostro di monache sotto la protezione della *Signora*, nome che si dava alla figlia d'un principe condotta contro sua voglia dalle male arti paterne ad abbracciar quello stato. Ma il povero Renzo giugne in pessimo punto a Milano, mentre la plebaglia venuta in tumulto per la carestia assale i forni, e si vuol vendicare contro la vita del Vicario di provvisione. Ei pure si meschia alla turba, e mostra buone intenzioni, quando il gran cancelliere Antonio Ferrer soccorrendo il Vicario seda quel gran movimento: se non che in appresso anch'egli arringa la plebe, che vorrebbe incitare a cercarsi altra giustizia che quella del pane. Una spia l'adocchia e lo accompagna ad un'osteria, ov'ei si ubbriaca, e lascia sfuggire il suo nome. Questo contegno imprudente gli vale d'esser legato dai birri, ma per sua ventura nell'andare alle prigioni fa nascere un po' di tumulto, ed arriva a fuggire: via a gambe verso Bergamo senza saperne la strada, e tutto pauroso del domandarla. Finalmente passa l'Adda, e giunto ad un paesetto, ove lavora di seta Bor-

tolo suo cugino, n'è con amore raccolto. Buon per lui che egli uscì dallo Stato: la giustizia lo cerca e i bandi son fuori. La notizia di tanti guai è recata alla madre Agnese, che torna alla patria, e vorrebbe un buon consiglio da padre Cristoforo, ma intanto il santo frate per istigazione d'uno zio di don Rodrigo fu mandato dal suo provinciale in Romagna. Per tal modo Lucia restò sola, ma come farà don Rodrigo a superare l'asilo del chiostro? — Un gran prepotente, che per non esserne venuto il nome fino a noi si chiama l'*Innominato*, sta in un castellaccio sui confini del Bergamasco, e di là soverchia ogni ragione, ogni legge: a lui ricorrono tutti i signorotti che tentano una violenza maggiore delle proprie forze, a lui ricorre don Rodrigo, e ne ottiene promessa d'aiuto. La *Signora*, che s'intende di sacrilego amore con certo Egidio amico dell'Innominato, manda con un pretesto la Lucia in mano agli sgherri che la traggono semiviva al castello: ma l'Innominato, cui già il peso delle sue colpe era troppo, al vederla si commuove, e nell'orrore della notte, mentre la desolata fanciulla si vota alla Vergine, è straziato dai più crudeli rimorsi. Egli ha sentito da Lucia che *Dio perdona molte cose per un'opera di misericordia*, e già pensa di liberarla, e il pentimento batte al selvaggio suo cuore. Intanto una festa, una letizia si diffonde per tutta la valle: il cardinale Federigo Borromeo visitando la diocesi arriva nella mattina al vicin territorio, e l'Innominato sente un impeto, una forza, che lo strascina verso il sant'uomo. Chi resiste al poter della Grazia? Quel feroce si presenta al Borromeo, e il miracolo della sua conversione è compiuto. Povera Lucia! Tu sei ridonata agli abbracciamenti materni, tu stai secura sotto una gran protezione: ma che sarà del tuo voto, o del disgraziato tuo Renzo? Non preveniamo gli avvenimenti, chè il futuro è in mano di Dio. Donna Prassede e don Ferrante, antichi no-

bili, accolgono in casa la perseguitata a guardarla d'ogni insidia, ed anche Renzo nelle terre di Bergamo sotto cangiato nome vivrebbe tranquillo, se non fosse la lontananza dell'amor suo, e più tardi la notizia della sacra promessa. Un profondo dolore occupa i due giovani, ma tuttavia una qualche pace è succeduta al tumulto di quelle private vicende: pace con infinita afflizione, ma pace. Ben altro invece è lo stato dei pubblici casi che vanno tutti in grande tempesta. La carestia dopo quel giorno della sommossa è in estremo cresciuta: la gente muor di fame sulle vie di Milano, nè v'è aiuto che basti alla folla che d'ogni parte v'accorre: uno spavento di malattie che somigliano, ma non sono ancora pestilenza, gittasi intorno, e ad aumentare ogni danno s'aggiunge il passaggio delle truppe che vanno alla disgraziata guerra insorta per la successione al ducato di Mantova. Ogni precedente calamità si dimentica nell'orrore della nuova miseria: quella milizia ha lasciato sotto i suoi passi un tremendo vestigio: la peste: vera peste, e ad ultima sciagura non voluta per gran tempo nè credere, nè riparare. La moltitudine che nelle disgrazie vuol sempre trovare una cagione viva e palpabile de' suoi mali per liberar sè da ogni taccia, ed avere un oggetto presente dell'odio suo, immagina che per una grande macchinazione il contagio sia propagato con malìe e con unguenti pestiferi. Tutti diffidano di ciascheduno, ciascheduno di tutti. Il morbo nell'ira sua confonde gli oppressori e gli oppressi: don Rodrigo tra le violenze e gli stravizzi, Renzo nella pace dell'operosa sua vita, sono percossi dallo stesso flagello: ma don Rodrigo tradito dal Griso capo de' suoi sgherri è abbandonato ai *monatti*, che giusta il loro stile gli saccheggiano la casa e lo strascinano al lazzaretto; Renzo si affida alla benigna natura, e senz'altro soccorso in breve tempo risana. Che sarà di Lucia, che dee trovarsi a Milano nel centro

de' guai? Questo pensiero, che è il primo del guarito Renzo, non gli lascia più alcun riposo. Egli vuol uscirne, e cercata inutilmente qualche notizia nella sua patria s'affretta alla desolata città. Ei v'entra e chiede di don Ferrante e di donna Prassede: giunge alla loro casa: sono morti: Lucia è al lazzaretto. Istupidito egli non sa allontanarsi da quella porta ove ottenne la dolorosa risposta, e ne stringe il martello e vuol averne maggiori certezze, ma preso in quell'atto per un *untore* è perseguitato dalla plebe, e soltanto sbalzando sopra un carro di cadaveri si fa un asilo della peste e della morte nella spaventosa compagnia de' monatti. Fuggito il pericolo egli s'avvia al lazzaretto popolato di ben sedicimila appestati, e con tremante cuore seguendo un'ultima speranza s'aggira per l'orribile campo. Alla miseria infinita di quello spettacolo viene accrescimento dal tetro aspetto del cielo, ove sordamente si prepara il nembo ed il turbine: quaggiù tutto è composto a quella quiete affannosa e solenne, che suol precedere le grandi tempeste, e dal cupo silenzio emergono più distinti i singulti, i gemiti, fino i sospiri, unico suono che si meschia alle preghiere pei moribondi: egli è come se nella natura non vi fosse altro di vivo che il dolore e la compassione. Fra' primi s'offre a Renzo padre Cristoforo che già tocco dalla peste non resta dall'assistere e dal confortare gli infermi. Ei non sa dargli alcuna nuova della buona Lucia, e Renzo disperato promette all'ira sua una fiera vendetta contro don Rodrigo. Il frate severamente lo ammonisce, e poichè lo persuase al perdono, lo conduce ad una capanna a specchiarsi nel suo nemico, che fuor de' sensi s'agita nelle convulsioni della morte. Di là Renzo con mutati sentimenti entra nel recinto assegnato alle donne, e dopo alcune inutili ricerche sente una voce nota, soave, cara. Oh consolazione, che non può essere superata altrove che in cielo! Egli rivede l'amica

sua, rivede l'angelo del suo cuore, e la rivede guarita, fuor di pericolo senza futuri sospetti. Ma che sarà del voto, pel quale il compimento di tanta felicità s'impedisce? Anche questo affanno è tolto da padre Cristoforo che libera Lucia dalla sacra promessa, e i due sposi sono beati. La fanciulla resta con una nuova protettrice più amorevole di donna Prassede, e Renzo corre a portare i lieti avvenimenti ad Agnese. Un'acqua, che laverà la peste, si rovescia a torrenti, le strade si affossano, sono perduti i sentieri: ma chi potrebbe arrestare i passi di Renzo, di Renzo innamorato e felice? Ogni cosa è già pronta alle nozze: il solo don Abbondio non è interamente persuaso. I disastri della guerra che fuggì nel castello dell'Innominato, la perdita della sua Perpetua che morì nel contagio, la peste da cui egli stesso campò a stento la vita, nulla valse a cangiarlo; egli è sempre don Abbondio, e vede ancora i due bravi che gli fecero in quella sera il villano saluto. Finalmente giugne la nuova che don Rodrigo è morto, e lo stesso suo erede viene a riparare il mal fatto. Largo a don Abbondio: egli è il più coraggioso di tutti, e intrepidamente congiugne in matrimonio gli sposi. I bandi contro Renzo sono levati, ed egli e Lucia potrebbero rimanere nella patria, ma perchè aver sempre sott'occhio la scena di così dolorose memorie? Più tranquillo soggiorno porgerebbe loro il paesetto di Bortolo, ma Renzo si angustia, perchè la troppa aspettazione vi fece parer meno bella la sua Lucia. Questo pochissimo dopo tante disgrazie superate basterebbe ad amareggiargli la vita, ma per buona fortuna egli trova come adagiarsi comodamente in una contigua villetta, ove Lucia non aspettata rinviene giudici più cortesi e meno difficili. Intanto la Signora di Monza venuta in sospetto d'atrocissimi fatti è trasferita ad un convento di Milano, ove nella penitenza più austera consuma volontariamente i suoi giorni: e

l'Innominato continuando nella santa sua conversione s'affida al detto di Lucia, che per le opere di misericordia molte colpe son perdonate. Una parola ancora intorno ai due sposi, dei quali siam divenuti gli amici. Essi vivono beatamente con Agnese, e una bambina bellissima in capo all'anno corona le loro speranze. D'una cosa sola quei due felici si dolgono. Perchè non è presente anche padre Cristoforo? Perchè dovette egli morire di peste nel lazzaretto? Ingiusti! Che lamento è mai questo! Innalzate al cielo lo sguardo. Egli vi contempla di lassù, e benedice all'opera sua ».

III. — A un lavoro concepito in siffatta guisa e condotto ne' particolari e nell'insieme con quella maestria che vedremo, il Manzoni dette il titolo dichiarativo, non già di *romanzo storico*, ma di *Storia milanese del secolo XVII*. Questa denominazione, che non modifica menomamente la sostanza del libro, può essere proceduta anzitutto dalla finzione dell'autore di non aver fatto altro che rimaneggiare e rimpannucciare una narrazione trovata in un vecchio manoscritto. Secondamente dal rispetto che, anche nelle forme esterne, abbiamo già visto professare al Manzoni per la realtà storica; in terzo luogo dal concepimento largo e complesso dell'opera sua, che abbraccia e lumeggia veramente tutto un periodo storico; finalmente non è improbabile che c'entrasse anche una certa ripugnanza ad accennare nell'opera sua il nome di quel genere letterario che indi a poco doveva dottrinalmente condannare come ibrido e caduco (1). Ma checchè pensasse il Manzoni dell'opera sua, ci pare ozioso rifar qui la vecchia disputa, iniziata già dallo Zaiotti e continuata da altri molti di poi fino

(1) Cfr. Discorso sul romanzo storico in *Prose Varie* di A. M., Milano, Rechiedei, 1869.

al De Sanctis, se e quanto convenga l'appellativo di *storico* al romanzo manzoniano. Seguendo l'esempio di Walter Scott, il Nostro intese a presentare come in una gran tela il complesso delle condizioni sociali e politiche della Lombardia nel periodo culminante della dominazione spagnuola; il qual *fine utile* gli parve di conseguire col *mezzo interessante* di un intreccio di casi non dati veramente dalla storia, ma imaginati secondo la storica probabilità. Tutti i fatti pertanto che costituiscono l'azione del romanzo sono inventati: storico è invece l'ambiente nel quale sono collocati, storiche le circostanze più notevoli che servono come di fondamento reale all'invenzione e sono, diremmo, i nodi maestri dell'intreccio; gride, fame, peste, ecc. Così divise le parti tra il vero e l'immaginario, pare a noi che nessuna ripugnanza essi possano generare nella mente di chi legge, nè menomare in alcun modo quell'illusione piacevole e piena, ch'è principale elemento dell'effetto e del pregio totale d'un'opera d'arte.

Non contenti d'almanaccare come e quanto il libro dei *Promessi Sposi* potesse dirsi romanzo storico, i critici hanno anche voluto quasi dubitare se proprio gli convenga anche il solo titolo generico di romanzo. Primo lo Zaiotti; il quale giudica che l'argomento, spogliato dagli episodi e dalle descrizioni di carattere storico, è di così tenue semplicità da ridursi a una novella. Il che se vuol intendersi in comparazione di altri argomenti e di altre concezioni romanzesche o romantiche, vuoi *Orlando* o *Gerusalemme*, vuoi *Macbeth* o *Faust*, sta benissimo (1). Ma non è ancora stato detto, o almeno universalmente approvato, che la perfezione dell'arte nel genere narrativo non possa conseguirsi se non a patto di prendere

(1) Per tale considerazione appunto paiono all'illustre Carducci una novella i *Promessi Sposi*. Cfr. *Colloqui manzoniani* in *Domenica del Fracassa*, II, 12.

argomenti di importanza tradizionale e di epica grandezza. A ogni modo questo difetto, se pur è tale, sarà forse una cagione estrinseca di scarsa popolarità e di scarsa vitalità di un libro, non già una causa intrinseca d'imperfezione artistica. Contrastare i primi onori d'un alto genere letterario ai *Promessi Sposi* per la tenuità dei fatti e la troppo piccola importanza dei personaggi che ne formano il nocciolo, ci parrebbe lo stesso che affermare l'*Orlando furioso* inferiore alla *Gerusalemme*, perchè il soggetto fondamentale della pazzia del protagonista è al tutto indipendente dalla tradizione storica e letteraria ed ha, per sè stesso e nel poema financo, scarsissima importanza. Ci parrebbe lo stesso che posporre il *Don Chisciotte* ai *Lusiadi*, perchè questi hanno assai più grande ed epica contenenza tradizionale e storica. Ancora: a giudicare dall'importanza dell'argomento, la novella boccaccesca del conte d'Anguersa dovrebbe ritenersi superiore a quella di frate Cipolla; e il Werther del Goethe minore della sua imitazione foscoliana, perchè questa s'allarga a concetti civili e patriottici che in quello non sono. Da ultimo noteremo che nè anche all'epica fantasia di Walter Scott dovette sembrare una semplice novella l'intreccio dei *Promessi Sposi*, s'egli, così fecondo e così largo nell'imaginare, così vivace e originale nel colorire, non si peritò di modellare sul disegno di quelli *La bella fanciulla di Perth*, vale a dire uno dei più riputati e popolari fra i suoi tanti romanzi. Del rimanente, nè presso i retorici nè nel concetto generale sono così netti i confini tra la moderna novella e il romanzo, che bastino certe secondarie qualità, perchè un componimento si debba ascrivere all'un genere anzichè all'altro. Infine il Manzoni stesso per questo rispetto ha tagliata la testa al toro, dicendo che la sua era una *storia*, pigliando naturalmente il vocabolo nel senso generico di narrazione o racconto.

La poca importanza sociale del fatto particolare e dei personaggi, che dànno l'argomento e il titolo al romanzo, non può adunque essere allegata come un difetto se non in riga di quella infinita perfettibilità ideale delle cose per cui, nonchè possibile, è lecito imaginare e desiderare una perfezione assoluta in luogo di quella molto relativa, alla quale soltanto anche i massimi ingegni possono in effetto arrivare. La quale relatività, oltre che intrinseca, è anche estrinseca; dipendente cioè dai vari punti di veduta dai quali i critici, secondo la condizione dei tempi e degli studi, si pongono a considerare l'opera d'arte. Ma lasciando questo, il far tale censura al Manzoni è in sostanza lo stesso che accusarlo di non aver fatto un lavoro perfettissimo, invece che perfetto.

Ma l'umiltà del fatto e la bassezza dei personaggi non è forse spiaciuta *a priori* ai critici, per essere troppo legati al principio che grandi avvenimenti e personaggi conferiscano meglio, non pure alla dignità del genere letterario, ma eziandio all'interesse ch'esso deve destare. Più probabilmente è spiaciuta perchè quell'umiltà e bassezza ha condotto lo scrittore a dover rappresentare i due *promessi* in modo non diremo solamente poco eroico, ma poco interessante addirittura. Poichè Renzo e Lucia dànno il motivo e il titolo all'opera e ne sono i protagonisti, dispiace trovarli poi così freddi, così poveri di spirito, così sciocchi com'essi paiono ai più. Se i più abbiano ragione a crederli tali, lo vedremo presto; per ora noteremo che anche in questa impressione che i più ricevono, in questa, diremmo così, disillusione che molti provano rispetto al carattere e alle azioni dei due promessi, è forse in qualche parte un preconcetto. Il preconcetto che i due contadini brianzoli abbiano proprio da essere i veri e propri protagonisti del romanzo e che, come tali, vi debbano avere un risalto, diremo anzi una parte maggiore che non gli altri personaggi. Questo invece non è: Renzo

e Lucia sono i due personaggi principali, perchè intorno a loro e per loro si svolge tutta l'azione, la quale senza di loro non sarebbe. Ma se dalla loro condizione di *promessi sposi*, causa di tutto l'intreccio, è piaciuto al Manzoni di cavare il titolo del libro, non ne segue di conseguenza che egli si credesse in obbligo di circoscrivere lo svolgimento dell'azione ai soli fatti loro, e di attribuire alla loro passione e al loro carattere uno sviluppo molto maggiore di quello che gli piacque dare ad altre circostanze e ad altri caratteri. In verità i *promessi sposi* sono il motivo al romanzo, non sono il romanzo. Il romanzo è negli accidenti per i quali altri personaggi sono legati in un medesimo intreccio con que'due poveri contadini. Il romanzo è don Abbondio, don Rodrigo, fra Cristoforo, l'Innominato, Federigo Borromeo. Il romanzo è nella perversa ostinazione di don Rodrigo, nella comica paura di don Abbondio, nell'evangelica elevazione di fra Cristoforo, nella virtù del Borromeo, nella mutata figura dell'Innominato. Senza i *promessi* non ci sarebbe il romanzo; d'accordo; ma senza don Rodrigo e don Abbondio non si avvilupperebbe l'intreccio; senza l'Innominato e il Cardinale, esso non si svilupperebbe. Questi quattro o cinque personaggi raffigurano i principali aspetti della società di quel secolo di cui i due promessi, poveri iloti ed idioti, non sono che lo zimbello: quelli adunque e non questi, sono i veri protagonisti del romanzo. Il capriccio prepotente, la viltà obbediente, la carità operante sono le forze che agiscono e contrastano, e sono gli elementi reali del mondo storico che il Manzoni ha studiato e dipinto. Come il popolo nulla contava, così nulla contano, nulla fanno, nulla sanno, nulla o poco mostrano di sentire i due popolani, che di tutto quel moto sono innocente e quasi inconsapevole cagione. Lucia è una creatura insignificante, e poco meno che insignificante è Renzo. Ciò si ripete generalmente, e sarà vero; ma non è men vero che

se il Manzoni avesse dato loro più movimento, più iniziativa, più passione, avrebbe offeso insieme il vero storico e il vero morale. Non ostante la loro freddezza, Renzo e Lucia, personaggi imaginari, sono due tipi d'una verità storica così piena e così certa da quanto il cardinal Federigo, personaggio reale. Che se interessano meno quanto a sè, bisogna pur pensare che un cardinale di tanta virtù deve destare intorno a sè ben maggiore interesse che non due contadini, che due secoli e mezzo fa dovevano essere anche più ritenuti, anche più superstiziosi, anche più grossolani e sciocchi di quel che non siano adesso.

IV. — Posto adunque in sodo questi principî generali intorno all'importanza dei vari personaggi del Romanzo, gioverà entrare in più minuta disamina de' principali tra quelli. Intorno alla freddezza di Renzo e Lucia ha fatto bellissime osservazioni lo Zaiotti (1) benchè non tutto ciò ch'egli dice paia veramente accettabile oggidì. Egli mostra di credere che il Manzoni abbia negato ogni forza di passione ed energia d'azione ai *promessi*, affinchè il lettore poco curioso de' fatti loro s'acconciasse meglio al sermonare a cui qui e qua esso l'autore s'abbandona tanto volentieri. Noi crediamo fermamente che il Manzoni abbia dipinti così Renzo e Lucia, perchè due contadini brianzoli del 1630 non potevano essere ben dipinti che così. Il cercar poi s'egli abbia appunto imaginato che i *promessi* fossero contadini (e non cittadini) per aver migliore agio a dipingerli così, è un voler penetrare nelle intenzioni dello scrittore oltre ai termini che alla critica discreta e positiva sono concessi. Quello che si può desumere dai fatti è che il Manzoni, osservatore profondo del carattere

(1) Op. cit., pag. 94, 96, 106, ecc.

umano e pittore impareggiabile d'affetti leggeri e fuggevoli e di stati e qualità abituali dell'animo e del pensiero, non fu ugualmente amoroso e sagace dipintore dei fieri trasporti e del calore delle passioni, e di quella d'amore meno che mai; non fu, probabilmente perchè non volle essere, a cagione de' suoi principî religiosi e morali. A più d'uno questo parrà irrimediabile difetto dell'opera sua, specie col gusto delle cose forti che son di moda a' nostri dì. A noi pare invece argomento di maggiore ammirazione che senza il piccante di quelle salse il romanzo manzoniano abbia potuto conservare tanta freschezza e riesca a destare tanto e così sano e sereno interesse. Che il Manzoni non avesse l'animo a mettere in troppa evidenza la sua Lucia si può facilmente argomentare anche da ciò, che dei personaggi principali, che aprono la scena, essa è l'ultima a presentarsi. Don Abbondio, il Griso, don Rodrigo, Perpetua, Renzo hanno già messo in evidenza tutto l'esser loro; ma la contegnosa Lucia non si è neanche presentata a prendere la parte che le spetta nell'azione del romanzo. Azione? Non abbiamo detto troppo? La parte di Lucia, dalla prima all'ultima parola, si può dire, è tutta o quasi tutta passiva. Eccola vestita da sposa; non raggiante di bellezza e di passione, ma con dipinti nel viso *una gioia temperata da un turbamento leggiero* e un *placido accoramento.* Chi ha qualche pratica della campagna, almeno dell'alta e bassa Lombardia, sa che questo tipo di ragazze con gli occhi sempre bassi, con una ritenutezza quasi ostentata d'atti e di parole, con una indifferenza che par grulleria, con una contegnosità che par melensaggine, con una verecondia che par zotica rusticità, è tutt'altro che raro anche oggidì. Ora che la contadinotta brianzola del 1628 fosse per lo meno altrettale, non farà meraviglia a nessuno; perchè dunque meravigliarsi che il Manzoni l'abbia dipinta così? E il più bello è che se ne meravi-

gliano molti i quali farebbero anche più curiose esclamazioni se l'Autore l'avesse dipinta altrimenti; perchè, non sappiamo se più interessante, ma certamente l'avrebbe fatta meno *vera*.

Del resto se il Manzoni non ha attribuito a Lucia molto appassionata espansione di parole e franca energia d'atti, non s'intende dire che con quegli scorci, quelle reticenze, quelle osservazioni quasi rattenute e quei modi velati, egli non abbia significato spesso quell'interiore movimento degli affetti che a certe brave persone timorate, come ad esso stesso l'Autore, sarebbe sembrato inverecondia esprimere esplicitamente.

Lucia dunque, fatta chiamar giù da Renzo, scende e in vederlo stralunato e inquieto ha un *presentimento di terrore*. Non è gran cosa, ma bisogna pur convenire ch'è moralmente vero, che è quello che doveva essere. Ella ascolta le parole di Renzo *con angoscia*, *arrossa e trema* al nome di don Rodrigo e quando lo sposo si mostra rammaricato perchè ella non glie ne aveva detto nulla, si lascia scappare un *Ah*, *Renzo!* che *Renzo intese benissimo* che *voleva dire: potete voi dubitare ch'io abbia taciuto se non per motivi giusti e puri?*

Qui, confessiamo il vero, il poeta ha voluto far andare innanzi il sentimento morale al sentimento amoroso. In quell'*Ah Renzo*, ci pare che l'innamorato avrebbe potuto sentire una espressione accorata d'affetto. L'autore s'affretta a togliere quest'illusione, perchè lì, secondo lui, non c'era che un'implicita protesta contro il sospetto d'una cattiva intenzione. Il moralista qui vince la mano all'artista.

Benchè un po' grulla e sottomessa figliuola, Lucia non è però del tutto senza malizia; e comincia a mostrarla quando si tiene dal confidare alla madre gl'incontri con don Rodrigo, *per non metter a rischio di viaggiare per molte bocche una storia che voleva essere gelosamente sepolta*. E se non le ha fatto la confidenza prima, molto meno le ne allega siffatta

ragione di poi. Ella è anche, più che devota, bigotta e superstiziosa; ma una contadina poteva a quel tempo essere altrimenti? Nondimeno ha tanto d'accortezza da far qualche atto di carità pelosa, come quando reca un grembiule pieno di noci a fra Galdino, affinchè il cercatore ciarliero non s'indugi in altri giri a rischio di scordare o ritardare l'ambasciata al padre Cristoforo.

Quando si tratta di fare il matrimonio per sorpresa a dispetto di don Abbondio, Lucia ha di molte obbiezioni da affacciare, e prima di tutto osserva che quell'espediente avrebbe dovuto venir in mente al padre Cristoforo, lasciando intendere che se non l'ha consigliato lui non deve esser buono. Il *contegno sommesso*, col quale fa l'obbiezione, non toglie ch'essa sia sottile e concludente. Trincerata dietro il suo argomento, ella s'ostina, per iscrupoli di religione naturalissimi del resto al suo carattere, a non arrendersi alle persuasioni di Agnese e di Renzo; ma quand'egli dà in escandescenze e manifesta propositi feroci, allora la donna fa tacere anche una volta la coscienza timorata della devota e prorompe *precipitosamente* in quelle parole: *Sì, sì: verrò dal curato, domani, ora, se volete; verrò. Tornate quello di prima, verrò.* E fin qui ci pare che in Lucia si disegni un carattere storicamente e umanamente vero, non ostante la religiosità che mortifica anzichenò il suo cuore di donna innamorata. Forse un altro autore avrebbe potuto dare un certo rilievo al drammatico contrasto che s'agita nel cuore di Lucia tra la religione e l'amore; ma questo è un sentimento che il Manzoni vuol lasciar indovinare, senza parlarne quasi mai. L'amore è per la Lucia una di quelle cose che si sentono e non si osa dirle; a chi mostrasse desiderare un'altra Lucia il Manzoni potrebbe rispondere quel che disse del suo Bortolo: *forse voi vorreste un Bortolo più ideale: non so che dire: fabbricatevelo;*

quello era così. Il che per altro non si può dire che sia un argomento molto concludente. Per conto nostro noteremo che il Manzoni non dissimula una certa ostentazione consuetudinaria e di prammatica, una certa unzione deliberata nella ritenutezza di Lucia, quando scappa fuori con questa malignetta osservazione: « Qui l'autore confessa di non sapere « un'altra cosa: se Lucia fosse in tutto e per tutto malcon- « tenta d'essere stata spinta ad acconsentire. Noi lasciamo come « lui la cosa in dubbio ». Se non che, quando venne il momento decisivo, la trepidanza naturale all'indole sua le impedì di proferir tutte le sacramentali parole: *e questo è mio marito,* e tutto il complotto andò a monte. Può a prima giunta parere alquanto inverisimile che Lucia non riuscisse proprio a terminare la frase; ma è fuor di dubbio ch'ella è qui coerente a sè stessa, poichè nel tumulto degli affetti che dovevano opprimerle il cuore in quel momento, la sicura franchezza di togliersi d'impaccio non era cosa conforme all'indole e alla condizion sua. Qui Lucia manifesta quella mancanza assoluta d'iniziativa e d'energia e quella passività supina cui tutto riesce a sopraffare, che sono i distintivi del suo carattere e che il Manzoni ha saputo cogliere dal vero della vita reale.

Questo che abbiamo toccato è uno dei punti più salienti del romanzo e dove il carattere poco aperto e punto attivo di Lucia in qualche modo si manifesta. Questa è l'unica volta che Lucia, per amore o per forza, s'induca ad operare in qualche modo. D'ora in poi, sopraffatta dagli accidenti più pericolosi, se ne sta raccolta nella pia rassegnazione dei proprî dolori e sulla scena del romanzo, piena d'altri fatti e personaggi, non si sente ad ora ad ora che l'eco di qualche suo sommesso singulto. E quando l'estremo dell'angoscia e del pericolo la condurrà novamente al pensiero d'una sua iniziativa, sarà ancora qualcosa di passivo ch'ella opporrà all'im-

minente sciagura: un voto di castità. Dileguato il pericolo, alla rassegnazione angosciosa della sventura soprastante segue quella più calma del voto proferito. Anche una volta la donna si manifesta sotto il velo della santocchia; nell'animo suo il pensiero del promesso sposo si riaffaccia persistente, appunto come gl'*irrevocati dì* alla memoria di Ermengarda. Ma quel pensiero è timido e dimesso, s'insinua quasi inavvertito e non genera nessun dramma interiore. Lucia non è l'eroina d'un romanzo moderno; non ha la sensibilità, non l'intensità di passione, non la tragica energia d'una figura del Racine o dello Shakespeare; in lei tutto è contenuto, tutto è smorzato; nulla d'acuto e di forte; la lotta fra gli opposti affetti non è mai spiegata e combattuta nell'animo suo; direste che c'è un perpetuo armistizio, per il quale un sentimento si mescola pacificamente e si confonde con gli altri. Ecco in che modo dipinge questo stato il Manzoni: « Lucia quando la madre « ebbe potuto, non so per qual mezzo, farle sapere che quel « tale era vivo, e in salvo e avvertito, sentì un gran sollievo, « e non desiderava più altro, se non che si dimenticasse di « lei; o, per dir la cosa proprio a puntino, che pensasse a « dimenticarla. Dal canto suo faceva cento volte al giorno « una risoluzione simile riguardo a lui; e adoperava anche « ogni mezzo per mandarla ad effetto. Stava assidua al lavoro, « cercava d'occuparsi tutta in quello; quando l'imagine di « Renzo le si presentava, e lei a dire o a cantare orazioni a « mente. Quell'imagine, proprio come se avesse avuto malizia, « non veniva per lo più alla scoperta: s'introduceva di sop- « piatto dietro all'altre, in modo che la mente non s'accorgesse « d'averla ricevuta se non dopo qualche tempo che la c'era. « Il pensiero di Lucia stava spesso con la madre; come non « ci sarebbe stato! e il Renzo ideale veniva pian piano a « mettersi in terzo, come il reale aveva fatto tante volte. Così

« con tutte le persone, in tutti i luoghi, in tutte le memorie « del passato, colui si veniva a ficcare. E se la poverina si « lasciava andar qualche volta a fantasticar sul suo avvenire, « anche lì compariva colui, per dire se non altro: io, a buon « conto, non ci sarò ».

Quando poi fra Cristoforo le chiede come non aveva pensato *ch'era legata da una promessa*, ella con goffa ingenuità di contadina superstiziosa risponde: *trattandosi del Signore e della Madonna!..... non ci ho pensato.* Ma gli scrupoli in lei sono maggiori della venerazione per fra Cristoforo, ch'è pur grandissima, e le fanno trovare ostinate obbiezioni anche alle parole del sant'uomo, al quale convien industriarsi con belli argomenti per indurla a chiedere il proscioglimento del voto. Certo che dentro all'involucro della superstizione c'è pure il cuor della donna; ma questo benedetto cuore femminile il Manzoni non vuol lasciarlo scoprire che a frasi indirette e reticenze: « *Allora...! Allora...! lo chiedo: disse Lucia con un volto non turbato più che di pudore.* Quell'*allora...!* ripetuto contrappesa e raffredda l'energia di quel *lo chiedo*, e se, dato il carattere di Lucia, può essere naturale, fors'anche necessario, scema tuttavia d'assai il movimento e il calore della scena. Si direbbe che quello sia un atto di rassegnazione e non d'elezione; si direbbe che Lucia rinunzi al matrimonio per il voto monastico, non al voto per il matrimonio. Il tipo della donna è vero; ma forse troppo vero per l'interesse estetico, perchè gli manca movimento e risalto. L'autore, non avendo voluto mostrare in azione la parte d'affettò intenso, vivace ed operoso che le spettava, si studia di farvela entrare di mattonella per via di osservazioni sue, che vorrebbero compiere il carattere e qualche volta diminuiscono la già scarsa attraenza. Donna Prassede fa il ritratto morale di lei in questi termini: « Quella testina bassa, col mento inchiodato sulla fon-

« tanella della gola, quel non rispondere, o rispondere secco « secco, come per forza, *potevano* indicar verecondia; ma de- « notavano sicuramente molta caparbietà: quell'arrossire ogni « momento, e quel rattenere i sospiri..... » Le quali parole e reticenze non sono le più adatte di questo mondo a far comparire Lucia come un ideale di candore. Con ciò non vogliamo affermare che il carattere di lei non sia moralmente vero; diciamo che non riesce interamente simpatico. Altri ha osservato un certo pessimismo nella rappresentazione de' caratteri principali del romanzo (1); noi diremmo che l'Autore è tratto da una specie d'umorismo tutto suo a notare i lati contraddittorî e negativi nelle qualità morali de' suoi personaggi. Le argute e malignette osservazioncelle e parentesi e reticenze ch'egli fa, appannano di tanto in tanto la nitidezza del tipo umano, ch'egli s'industria di presentare con piena e serena oggettività e, se non ne scemano sempre l'interesse, qualche volta però ne attenuano l'impressione artistica e l'illusione (2).

Come Lucia è la forosetta timorata e vereconda non senza un granellino di malizia, così Renzo è il contadino *buon diavolo*, pieno d'inesperienza e di buona fede, semplicione e pur non privo di buon senso, equilibrato ne' sentimenti, ma troppo facile a lasciarsi trasportare dalle parole. Il tipo di Renzo, in cui la parte dell'innamorato è meno importante, e, diremmo, non predominante come dovrebb'essere in Lucia, è più finamente colorito ed ha molto più risalto che non quello di lei. Il fatto è che Renzo opera veramente e per molto tempo tiene sospesa sopra di sè l'attenzione di chi legge, attraverso le cir-

---

(1) Cfr. G. Carducci, *Discorsi e bozzetti letterari*. Livorno, 1876, pag. 348. — A. Luzio, *Manzoni e Diderot*, Milano, 1884. E. Panzacchi, *Teste quadre*.

(2) *Qualche volta* intendiamo e preghiamo d'intendere. In fine a questa lezione è anche fatto cenno del valore etico ed estetico che hanno, in generale, siffatti modi manzoniani.

costanze molteplici, nelle quali tutti i lati del suo carattere hanno largo campo di manifestarsi. Noi lo vediamo subito assumere una parte attiva di fronte a Don Abbondio; lo vediamo preparar Tonio al disegnato matrimonio per sorpresa; lo vediamo andare e tornare dall'Azzecca-garbugli, e in tutti questi incontri l'indole dell'uomo si disegna nettamente e con piena consistenza e movenza. Lietamente impaziente nel primo colloquio col curato; grossolanamente imperativo e violento nel secondo; accortamente liberale con Tonio, cauto con Perpetua, impacciato con l'Azzeccagarbugli, amorosamente incalzante con la fidanzata, onesto e ingenuo chiacchierone nel tumulto di Milano, destro a fuggire ai birri e prudente a mettersi in salvo oltre il confine; in ogni contingenza il nostro Renzo, con quella sua aria tra la gaglioffaggine e la spavalderia, si mostra sempre uguale a sè stesso, senza incertezza nelle tinte, senza sottintesi nelle espressioni, senza soverchio riserbo ne' discorsi e nelle azioni. Certamente potrà parere a più d'uno ch'egli si trovi mescolato ad avvenimenti troppo più grandi di lui. Tutta l'accurata descrizione del tumulto di Milano è una cornice ben magnifica al quadro della parte meschinella che Renzo vi prende e alla figura anche più meschina che vi fa. Nondimeno l'autore ha saputo così sapientemente fondere insieme gli accidenti del tumulto e i portamenti di lui, e introdurvelo gradatamente con tanta naturalezza, che il lettore si vede tratto a poco a poco, come per necessità delle circostanze, a sentirlo vociare, operare e scapestrare lì in mezzo, nel modo stesso ch'egli medesimo, il poveraccio, si trova dall'autore condotto a far tanto baccano e in tali imbrogli senza volerlo e senza saperlo.

V. — Il carattere più originale del romanzo, e insieme e forse per ciò, quello ch'è rimasto più popolare, è don Abbondio. L'autore s'industria di molto a descriverlo sia con le

osservazioni ch'egli fa intorno al suo carattere, sia con i discorsi che gli mette in bocca. Il tipo dell'uomo ci è presentato assai finamente sin dalle prime pennellate, anche avanti che pronunci una parola. Quelle smorfie, quei contorcimenti, quelle artificiose guardate di sbieco che rivelano il turbamento che lo possiede, ne fanno già una macchietta viva e caratteristica, e lo circondano fin dal principio di quella cert'aria di tenue e inconsapevole comicità, che conserva sempre uguale sino al suo ultimo scomparir dalla scena. Se i primi atti ti dànno il tipo, le prime parole ti dànno il carattere. « *Cosa comanda?* » risponde all'apostrofe del bravo, alzando gli occhi dal libro « *che gli restò spalancato nelle mani come sur un leggìo* ». E la risposta che fa poi al bravo *con voce tremolante* è tutta una rivelazione. Ogni parola è una pennellata che compie il colorito di quella figura singolare d'ecclesiastico egoista e pauroso, non d'altro sollecito che della propria sicurezza e tranquillità: buona pasta, finchè le cose vanno come devono andare; cattivo e capace d'impostura, di bassezza, magari di colpa, sol che lo stringa il pericolo o la difficoltà. S'era dato al prete per *procacciarsi di che vivere con qualche agio e per mettersi in una classe riverita e forte*; quando il suo ministero accennava d'allontanarlo alquanto da questi due fini supremi, egli veniva meno al suo ministero. Un personaggio siffatto dovrebbe riuscire grandemente antipatico, e Don Abbondio non è tale; perchè? Uno dei privilegi dell'arte è di raddolcire generalmente l'impressione sinistra che pur fa il deforme nell'ordine morale e storico. Come Francesca e il conte Ugolino escono trasfigurati dai versi di Dante, come Armida e Mirra dai versi del Tasso e dell'Alfieri, così il carattere moralmente ignobile e spregevole di Don Abbondio esce artisticamente rigenerato dalle pagine del Manzoni. È strano; ma questo volgare egoista è il personaggio più interessante del

romanzo, il quale non ha mai tanta attraenza e tanta vivacità come quando c'è lui in iscena. Quando non c'è, il lettore affretta col desiderio il suo ricomparire e si diletta e rallegra di lui come d'un caro e giocondo compagnone. Ciò procede appunto da quel non so che di comico ch'è nel suo carattere. Non che l'autore abbia voluto farne comecchessia un buffone, attribuendogli parole ed atti burleschi o tali da essere volti in burla; anzi la più scrupolosa e profonda serietà accompagna sempre i suoi movimenti, le sue azioni e i suoi discorsi. Il comico prorompe appunto dal contrasto ch'è tra la poca gravità reale degl'impicci in cui si trova e l'importanza straordinaria ch'egli vi attribuisce; tra gli stretti doveri del suo ministero e gli stringenti impulsi della sua paura; tra la facilità di trovare espedienti a cavarsela senza danno proprio e senza mancare al suo ufficio, e la passività supina a cui s'abbandona alla prima minaccia. Tra questi estremi c'è tale distanza e sproporzione che l'uomo, scambio d'essere disprezzabile, è semplicemente ridicolo. E poichè il lettore allo spettacolo del ridicolo si diverte, così si piace anche di quel pretazzuolo sempre imbarazzato come un pulcino nella stoppa, sempre affaccendato a persuadere sè stesso e gli altri che la sua dappocaggine non è che esperienza e saviezza. Vedetelo la sera dell'incontro famoso, appena rientrato a casa, nel suo primo dialogo con Perpetua. Quello è forse il momento più tragico della sua vita, ed è certamente il punto che più profondo è l'accoramento e lo spavento dell'imbelle anima sua. Nullameno la sua agitazione, la sua febbre non fanno effetto corrispondente sul lettore; anzi lo dilettano, perchè egli ride di quell'angoscia disperata, troppo maggiore della causa da cui nasce.

Naturale che con siffatta paura in corpo egli non faccia il matrimonio ed impastocchi quei pretesti conditi di *latinorum* al povero Renzo; naturale che con tanta energia, l'energia

della paura, riesca a soffocare col tappeto della tavola la voce di Lucia che stava pronunciando la formola. Ma in questo atto la sua energia si esaurisce, ond'egli tutto smarrito e spaventato grida, chiama aiuto dalla finestra. Soltanto quando la gente è accorsa, s'avvede che ha esagerato, che non c'era ragione di menar tanto scalpore per così poco, e *visto quel gran soccorso, si pentì d'averlo chiesto,* e a coloro che voglion sapere che cos'è stato: *cattiva gente*, dice; *gente che gira di notte; ma son fuggiti; tornate a casa; non c'è più niente.* La risposta grottesca accresce il comico della scena e del personaggio.

Poichè la curiosa imagine di questo don Chisciotte della paura empie di sè tante pagine del romanzo, sarebbe lungo e inopportuno seguirlo in tutto il viluppo de' casi nei quali a suo gran malincuore egli si trova mescolato. Per notare soltanto qualche momento principale, ci sembra degna d'osservazione la risposta insulsa ed imbarazzata che dà al cardinal Federigo che l'aveva fatto chiamare: « *M'hanno significato che vossignoria illustrissima mi voleva me, ma io credo che abbiano sbagliato* ». Da quella frase ricercata: *m'hanno significato*, vedete come il pretonzolo avesse studiato il suo discorsetto; ma lì, alla presenza del Cardinale, con quel suo animo di pulcino, la ricercatezza della frase studiata casca subito in quell'idiota *mi voleva me.* Smarrito poi sul bel principio e non sapendo che aggiungere, conclude con quella grulleria: *ma io credo che abbiano sbagliato*, che esprime insieme e la dappocaggine dell'uomo e la consapevolezza ch'egli stesso ne aveva.

Quando corre la fama della conversione dell'Innominato chi è che ne dubita e non se ne fida? don Abbondio. Chi è che si spaventa di dover accostarglisi ed entrargli in casa? Don Abbondio. Il quale n'ha tanta paura addosso che se la piglia

fin col Cardinale « E sua signoria illustrissima, subito subito, « a braccia aperte, caro amico, amico caro; stare a tutto quello « che dice costui, come se l'avesse visto far miracoli; e pren- « dere addirittura una risoluzione, mettercisi dentro con le « mani e coi piedi, presto di qua, presto di là: a casa mia si « chiama precipitazione. E senza avere una minima caparra (1) « dargli in mano un povero curato! Questo si chiama giuocar « un uomo a pari e caffo. Un vescovo santo, com'è lui, dei « curati dovrebbe esserne geloso come della pupilla degli « occhi suoi. Un pochino di flemma, un pochino di prudenza, « un pochino di carità mi pare che possa stare anche con la « santità ».

Cosicchè per lo spirito di don Abbondio il santo vescovo finisce con operare con *precipitazione* e mancar di *calma*, di *prudenza* e di *carità!*

Che don Abbondio fosse un *uomo dappoco* doveva essere opinione comune degli altri personaggi del romanzo, e il Manzoni ce ne certifica per bocca della *buona donna* che va a prender Lucia nel castello dell'Innominato. La quale buona donna riconosce che in quell'affare il parroco s'era mostrato *più impicciato che un pulcino nella stoppa.* Oh se l'avesse visto poi alla presenza del cardinal Federigo a schermirsi di confessare il vero! « Vossignoria illustrissima non può essere per tutto; e io resto qui esposto..... ». Raccontando poi il terribile caso, tace il *nome del principale* sostituendovi un *gran signore:* dando così *alla prudenza tutto quel poco che si poteva in una tale stretta* ». Richiesto se non aveva avuto altro motivo, il prete, a cui pareva che quello fosse anche troppo, ripiglia: « *Ma forse non mi sono*

(1) Degna espressione del curato malfidente che a Tonio aveva prestato i denari, ma col pegno della collana della moglie.

spiegato abbastanza: sotto pena della vita m' hanno intimato di non far quel matrimonio » e poi: « *Io ho sempre cercato di farlo il mio dovere, anche con mio grave incomodo, ma quando si tratta della vita* ... ». Ecco la morale di don Abbondio in tutta la sua ingenuità. Un altro prete, men pauroso, avrebbe rimessa subito la cosa al suo vescovo; questo gli disse Federigo, come già quella sera fatale gli aveva detto Perpetua. « *I pareri di Perpetua..... proprio le ragioni di Perpetua* » va biascicando fra sè il curato, « *senza riflettere che quel trovarsi d'accordo la sua serva e Federigo Borromeo su ciò che si sarebbe potuto e dovuto fare, voleva dir molto contro di lui* ». E in riga di morale quest'ultima osservazione dell' autore è di una verità evidente. Nel rispetto dell' arte noteremo che da questo trovarsi d'accordo Perpetua e il Cardinale spiccia sul curato una vena di comicità piena di vivezza e d'efficacia. Ma nè le amorevoli ammonizioni del Borromeo, nè gli amorevoli incitamenti di Perpetua cambiano il carattere di don Abbondio, perchè non possono far diventar leone il coniglio. Così, quando stringe il pericolo dei lanzichenecchi, il povero vecchio piagnucoloso imbarazza e attarda i provvedimenti della partenza. Perpetua si disponeva a *prenderlo per un braccio, come un ragazzo, e trascinarlo su per una montagna.* Un sessantenne ragazzo-parroco: ecco un altro elemento di comico. E tutto l'episodio è comicissimo appunto perchè la paura del vecchio prete è troppo maggiore che la realtà del caso e l'età e il grado della persona non consentono. Passati i lanzichenecchi, finita la peste, morto don Rodrigo, assestate le cose de' superstiti, dovevano esser dileguate tutte le paure. Ma don Abbondio, no: « *egli stava alla larga da Renzo per timore di sentir intonare qualcosa di matrimonio; e al solo pensarci si vedeva davanti agli occhi don Rodrigo, da una parte, coi suoi bravi, il Cardinale dal-*

l'altra co' suoi argomenti ». Cosicchè quando Renzo andò da lui a « *prendere i concerti per lo sposalizio, egli non disse di no; ma cominciò a tentennare, a trovare cert'altre scuse, a fare cert'altre insinuazioni... e questo e quest'altro* ». Sempre lo stesso il povero don Abbondio. L'ultimo tocco, e uno certamente de' più efficaci, dà l'autore a questa sua stupenda creazione quando si annunzia l'arrivo del successore di don Rodrigo (segno ch'è proprio morto; non si sa mai...). Don Abbondio domanda: *Ma che sia proprio vero?* Quando il sagrestano ebbe confermata la *cosa e sciolti tutti i dubbii*, finalmente l'ira compressa, lo spavento sì lungamente covato trovano uno sfogo in un'esclamazione spontanea e vigorosa di soddisfazione: *Ah! è morto dunque! è proprio andato!... Sapete che l'è una gran cosa! un gran respiro per questo paese!... È stata un gran flagello questa peste, ma è anche stata una scopa... Intanto lui non c'è più, e noi ci siamo. Ci ha dato un gran fastidio a tutti, vedete: chè adesso lo possiamo dire... Si può ringraziare il cielo che ce n'abbia liberati.* Qui il ministro della Chiesa è non poco di sotto della virtù religiosa e morale di quel villano ignorante di Renzo, che a tutta la nuova eloquenza del curato non risponde che queste semplici parole: « *Io gli ho perdonato di cuore* ». Anche in questa sì grande inferiorità morale, rispetto a un contadino ardente e rozzo, è un contrasto che genera il comico. E comica è per ciò stesso l'ultima uscita di don Abbondio; il quale, sfogata la paura che l'aveva fatto così restio al dover suo, ridiventa tutto sollecito e paternamente amoroso verso i suoi parrocchiani: « *Se volete..... oggi è giovedì... domenica vi dico in chiesa e poi* HO LA CONSOLAZIONE *di maritarvi io* ». Nella fiacca coscienza del povero curato questa *consolazione* è un'ammenda. Appena svanite le paure, non può fare che non pensi alla non piccola parte di

colpa ch'egli aveva nella sventura di quei due; ora gli par di soddisfare al suo debito verso gli uomini e verso Dio, quando quel matrimonio, ch'egli aveva contribuito a impedire, sia benedetto finalmente, e da lui.

Don Abbondio è la creazione più originale, il tipo più caratteristico, più spiccato, più popolare del romanzo. Lo Zaiotti (1) che a torto rimprovera l'autore d'averlo rappresentato *troppo spregevole*, troppo *profondamente vigliacco*, svergognando il *santo abito che portava*, lo Zaiotti riconosce che « sotto i rapporti dell'arte è il carattere che più onora il « Manzoni. È impossibile una verità ed evidenza maggiore; « è impossibile conservare con più fedeltà i lineamenti morali « attribuiti ad un uomo: non gli fugge un atto, nè una pa- « rola che non sia pienamente conforme a quella imagine « esemplare che se n'era fatto l'autore e una costante gio- « condità si diffonde sempre al suo apparire ».

Il qual giudizio è verissimo in ogni parte, nè fu alcuno tra i critici, anche men benevoli al Manzoni, che comecchessia l'abbia impugnato od attenuato.

VI. — Poichè dalla debolezza di don Abbondio procedono tutte le disgrazie dei due fidanzati, per ristabilire l'equilibrio morale e storico del suo piccolo mondo vennero al Manzoni immaginati altri tipi, diversamente opposti a quel primo, ma ugualmente forti e operosi nella pratica magnanima del bene e nell'esercizio entusiasta del dovere morale e religioso. Così ebbero vita i due personaggi di fra Cristoforo e del Borromeo.

Dalla storia l'Autore ricavò che un fra Cristoforo da Cremona, anelando morire in servigio di Dio e del prossimo, si recò a Milano a curare nel lazzaretto gli appestati e vi ot-

(1) Op. cit., pag. 120.

tenne il suo desiderio. Il Sailer in uno stupendo studio su *Fra Cristoforo nel romanzo e nella storia* (1) ravvicina la conversione del Lodovico manzoniano a quella avvenuta nel 1629 di Alfonso III d'Este, resosi anch'egli cappuccino per la morte della moglie piissima ed amatissima (2). Che l'idea del suo padre Cristoforo sia proprio venuta al Manzoni dall'esempio del duca estense non sapremmo con sicurezza affermare. Di conversioni così fatte è piena la storia dei due secoli, che seguirono immediatamente il Concilio di Trento e accompagnarono la dominazione spagnuola, grandi focolari che furono d'un nuovo e profondo pietismo e semenzai molto fecondi di nuove corporazioni ed istituzioni religiose. Il vero è che, fatta ragione al diverso stato e al diverso campo dove il cappuccino della storia e quello del romanzo esercitarono il loro apostolato, più di qualche somiglianza fra i due è manifesta e da par suo la fece notare il buono e compianto Sailer.

Il padre Cristoforo è l'eroe della carità. Consacratosi al suo divino ministero, vi portò tutto l'ardore d'una nobile natura insieme a tutta l'umiltà d'un peccatore pentito e a tutto lo zelo e il sacrifizio d'uno che s'è votato a vita d'espiazione e di carità. La sua non è la virtù inerte che s'accontenta di condannare il male e predicare il bene ed esala in isterili consigli e conforti di pazienza, di rassegnazione e di fiducia in Dio. La sua è virtù attiva che al mite consiglio e all'accorato conforto accompagna spontaneamente l'opera soccorritrice, con magnanimo e perseverante entusiasmo proseguita in mezzo alle difficoltà, ai pericoli, alle umiliazioni, ai dolori. Un uomo immaginato così, si capisce che il Manzoni abbia preferito farlo uscire dal mezzo stesso dei peccati del mondo, anzichè tirarlo,

---

(1) In D'Ovidio e Sailer, *Discussioni manzoniane*, Città di Castello, 1886.
(2) È il caso di Fra Jacopone da Todi.

fuori dagli ordini del chiericato. L'esperienza del male accresce in lui il sentimento della carità; i ricordi del suo passato rinfiammano lo zelo del suo apostolato presente; il coraggio indomito che inspirò i suoi forti atti nelle vie del mondo, ora inspira le sue forti opere nelle vie del cielo. In ciò è tanta verità e grandezza morale, è tanta convenienza estetica, che non ci parrebbe assai grave errore il credere fortuito più che altro il riscontro messo in sodo così industriosamente dal Sailer.

Questo spirito di carità operosa innalza il padre Cristoforo a un'idealità, che talvolta trascende le contingenze del reale e i termini dell'opportunità pratica. Così egli s'induce a recarsi presso don Rodrigo per fare un tentativo che non poteva in niun modo sperarsi efficace. Ma è bello vedere questo pio raccogliere nelle sue mani le fila del triste avvenimento e con tanto amore far prova di svilupparle, quando appunto don Abbondio e Lucia si chiudono in una passiva inazione e i grami disegni di Renzo ed Agnese sono andati a vuoto. Vittima degli intrighi de' prepotenti, è allontanato dai suoi protetti quando maggiore sarebbe il bisogno del suo aiuto; ma nella sua immensurabile umiltà e fiducia in Dio non se ne rammarica. Può egli essere necessario strumento della Provvidenza? Finalmente protetti e protettore e offensore son tutti riuniti novamente dalla peste uguagliatrice e l'attiva carità del sant'uomo fa qui le ultime prove, non pure morendo egli quasi in piedi nell'ufficio di confortatore dei morenti, ma riaprendo le vie del mondo a Lucia che s'era votata al cielo, e placando gli offesi, ormai felici, verso l'offensore che si dibatte ferocemente negli spasimi della morte. Così con un atto d'amore e d'umiltà si chiude la sua carriera religiosa, che s'era iniziata appunto con un altr'atto di magnanima e commovente umiltà.

Il cardinal Borromeo entra nell'azione per la parte ch'egli ebbe nella conversion dell'Innominato. Il Manzoni, che aveva creato il padre Cristoforo, non doveva durar fatica a cingere anche questo personaggio di quell'aureola d'operosa virtù, che la storia e la venerazione dei fedeli gli avevano consacrata. Dicono molti encomiatori del Manzoni ch'egli ha saputo dare a tutti i personaggi una propria fisonomia, per cui spiccano anche le più leggiere sfumature e gradazioni che distinguono i caratteri; e ad esempio di ciò recano fra Cristoforo e Federigo, così diversi in tanta somiglianza di virtù e carità. Noi vorremmo ne fosse lecito manifestare il dubbio che, nel rispetto dell'arte, il personaggio di Federigo possa assomigliarsi a quello del frate. Questo, per la piena libertà artistica dell'autore, è potuto riuscire, nel suo genere, una creazione stupenda e perfetta; quello impose di necessità al poeta le circostanze vere della sua vita storica, e noi sappiamo quanto a disagio si trovasse il Manzoni quando aveva ad attribuire fatti immaginarii a personaggi storici. Stretto nelle pastoie del reale accaduto, il poeta non poteva con l'acutezza analitica del suo pensiero e la vivezza potente della sua immaginazione dare ai suoi eroi una vera pienezza di vita artistica; riuscivano profili storici e nulla più. Tale a noi pare che sia il Borromeo dei *Promessi Sposi*, chi non si lascia fuorviare dalla magnificenza clamorosa, di cui per necessità è circondato il vescovo-cardinale; chi cerchi la perfezione artistica nello sviluppo interiore dei caratteri, non nel contorno esteriore delle circostanze solenni e delle calde parlate. Nè con ciò vogliamo significare che il Cardinale sia un personaggio mal dipinto, mal riuscito, come suol dirsi; bensì che non ha quel rilievo artistico che dà tanta vita a molti altri personaggi del romanzo. Il Manzoni ha creduto bastasse raffigurare il Borromeo della storia; ma il vero è che i soli colori della storia

non bastano all'arte e chi non usa che quelli, fa delle figure sbiadite.

VII. — Una delle figure meno perfettamente riuscite, e forse la meno di tutte, è don' Rodrigo. Nè siamo i primi a dirlo; lo scrisse già lo Zaiotti (1) ed altri il ripeterono (2). Animo incapace d' un nobile sentimento, prepotente e puntiglioso, tristo dal principio alla fine ci appare così all'indigrosso; ma le sue qualità morali non sono menomamente rappresentate in azione. Esso poco tiene occupato di sè il lettore e in quel poco la sua fisonomia non ha lineamenti spiccati, la sua figura non ha rilievo. Il proposito di sopraffare Lucia non sembra procedere da alcun moto d'interna passione, da nessun trasporto cieco de' sensi: è un capriccio, è un semplice puntiglio. Mal disposto a dipingere passioni scomposte e violente, il Manzoni ha creduto poter togliere al movente di don Rodrigo quell'unico elemento drammatico che in qualche modo poteva renderlo interessante. Nullameno anche il capriccio, anche il puntiglio avrebbero voluto essere colti nel loro sviluppo interiore, avrebbero insomma voluto anch'essi quel fine studio d'analisi, che il Manzoni ha dato agli atti e alle parole di tutti gli altri personaggi. Questa imperfezione artistica nel carattere di uno degli attori principali non può derivare da imperfetto concepimento artistico dell'autore. L'arte e l'analisi che ha conferito alla perfezione degli altri caratteri non sarebbe mancata

(1) Op. cit., pag. 115.

(2) Possiamo aggiungere sulle bozze un pensiero del Tommaseo « Le « passioni di don Rodrigo sono con troppa compiacenza dipinte, e ancor « non si legge nel fondo dell'animo suo: non si ha il carattere di lui, « come si ha di Cristoforo e di Abbondio ». Cfr. E. Teza, *Postille inedite di Niccolò Tommaseo ai* Promessi Sposi, in *Nuova Antologia*, 1° giugno 1890.

al genio del Manzoni neanche per questo, solo che gli fosse piaciuto adoperarvele. Onde non ci pare contro ragione il cercar la causa di ciò nell'indole propria del poeta, al quale ripugnava la rappresentazione del brutto morale. Servendo a questa tendenza, egli non seppe dare al carattere interamente malvagio di don Rodrigo quello studio minuto che pur ha conceduto ad altri personaggi non cattivi in tutto e per tutto, come don Abbondio. Forse gli è parso che la pittura cruda e pienamente particolareggiata d'un carattere perverso dovesse contrastare a' suoi intenti morali e offendere, in generale, il sentimento della moralità; il certo è che sul signorotto prepotente egli non mostra mai di soffermarsi con quell'estetica serenità, con quella genialità di contemplazione che avrebbe potuto renderlo meglio dipinto. Parrebbe quasi che l'Autore, nell'atto stesso che lo creava e lo faceva operare, rifuggisse dal rappresentarlo in piena luce, a considerar come spesso egli accenni a'fatti suoi in iscorcio piuttosto che direttamente. La spedizione dei bravi al curato, le persecuzioni di don Rodrigo contro Lucia e i suoi disegni e tranelli si vengono a conoscere in modo indiretto per bocca d'altri personaggi, ed anche quando egli si trova in iscena la sua figura vi campeggia il meno possibile. Vedete: egli è a tavola in casa sua con parecchi convitati, la cui presenza in fondo non ha nessun legame con l'intreccio del romanzo, e non pertanto quello che parla meno è lui e in ciò che dice non entrano punto le qualità particolari sulle quali ha fondamento la parte che l'autore gli fa sostenere. Anche nel colloquio con fra Cristoforo, anche negli ordini e preparativi per il ratto di Lucia quella figura rimane artisticamente asciutta e dura: le parole e i gesti sono vibrati e forti, eppure l'immagine è senza vita. C'è l'azione interiore, non c'è il movimento esteriore.

Dopo quel pranzo, fallito il tentativo di rapir Lucia, la fi-

gura di don Rodrigo si nasconde dietro la scena, donde non la s'intravede se non di quando in quando come uno spauracchio per l'anima sciocca di don Abbondio, ma non esce più apertamente in campo. Presso alla fine dell'opera ricompare un tratto; ma quanto mutato da quel di prima! L'oppressore implacabile è diventato passivo zimbello d'una mano misteriosa che pesa sovra di lui; preso dalla peste, è tradito ai monatti dallo stesso feroce ministro de' suoi tradimenti e muore impenitente, divorato dal morbo e dalla rabbia. Il che certamente, in riga di morale, tornava agli intenti del Manzoni. La virtù conculcata s'innalzava trionfante sulla rovina del conculcatore e si faceva più bella e più grande nel perdono magnanimo de' suprusi patiti. La colpa riceveva, e quasi per la mano stessa de' suoi complici, la punizione, che può tardare, ma fallire non mai, attuando un concetto non nuovo sotto la penna del Nostro:

Ben talor nel superbo viaggio
Non l'abbatte l'eterna vendetta;
Ma lo segna: ma veglia ed aspetta,
Ma lo coglie all'estremo sospir.

Più malvagio ancora era l'Innominato; se non altro, perchè oltre le proprie commetteva anche molte malvagità per conto altrui. Ma si convertì e divenne un sant'uomo e questo interessa l'autore, che di conversioni s'intendeva e di cui evidentemente gli piace dar esempi venerandi. Egli perciò ne accarezza nel suo pensiero la non ignobile figura, la quale a poco a poco si viene disegnando con rilievo di contorni ed efficacia di tinte, pigliando atti ed aspetto di uomo superiore, grande oggi nel male per essere grandissimo nel bene domani. Qui l'autore largheggia nello studio psicologico, condotto con arte assai e con quel visibile amore col quale egli suol toccare certi argomenti. Anche quando lo descrive nell'atto di mac-

chinare il ratto di Lucia, si dà cura di prepararci alla graduale rivoluzione che poi una circostanza di poco momento farà scoppiare nel suo spirito. Don Rodrigo è perverso fino nell'intimo delle midolle; un pensiero che non sia malvagio non sorge mai nella sua mente. L'Innominato, più reo di lui, se badiamo agli atti esterni, è di gran lunga migliore e ci si presenta, come il Ghino di Tacco del Boccaccio, violento e feroce più per fatale complesso di circostanze che non per sua intima natura. Don Rodrigo s'abbandona alla violenza e al vizio per il piacere che, anima abbiettamente colpevole, vi cerca e vi trova. L'Innominato prese la china del male senza volerlo e scese giù per abitudine, per vendetta, per isfogo quasi della sua natura esuberante di forza, assetata di operosità, di lotta, d'impero. Con tali qualità e disposizioni d'animo il personaggio dell'Innominato, neanche quando l'autore ne descrive le nefandezze, non è ributtante, nè interamente antipatico: la superiorità morale, anche esercitata in ree azioni, s'impone sempre ed attrae. Notate poi che la reità dell'Innominato è nel passato più che nel presente. Che se ora si dispone ad appagar don Rodrigo dell'empio desiderio, della parola data si trova subito, non diremo pentito, ma indispettito. « Già da qualche tempo cominciava a provare, se non un ri-« morso, una cert'uggia delle sue scelleratezze... Una certa « ripugnanza provata ne' primi delitti, e vinta poi, e scom-« parsa quasi affatto, tornava ora a farsi sentire ». E non era questa la prima volta. L'autore ci spiega come inavvertitamente, quasi non dice involontariamente, il suo personaggio si addomesticò col delitto: « Ne' primi tempi, gli esempi così « frequenti, lo spettacolo, per dir così, continuo della violenza, « della vendetta, dell'omicidio, inspirandogli un'emulazione « feroce, gli avevano anche servito come d'una specie d'auto-« rità contro la coscienza ». Ora perchè ci spiega egli questo

quasi inconsapevole precipitar dell' Innominato mentre don Rodrigo senza tanti preamboli ce lo presenta tristo in tutto e per sempre, per indole, per gusto, per elezione? La differenza sta in ciò che il Manzoni abbandona don Rodrigo alla sua stessa malvagità, dove all'Innominato egli prepara il movente interiore alla riabilitazione. « Gli rinasceva ogni tanto « nell'animo l'idea confusa, ma terribile, d'un giudizio indivi- « duale, d' una ragione indipendente dall' esempio ». Le frasi sono, per un romanzo, se vogliamo, un po' mistiche; ma rendono pur bene il concetto di quella preparazione interiore che il Manzoni vuol attribuire all'Innominato, affinchè riesca verisimile e naturale il gran fatto della sua conversione. Se non che questa digressione sulle disposizioni morali di lui ha il difetto di smascherar troppo l'intento dell'autore e far capir subito dove s'andrà a finire. Il lettore capisce subito alle prime parole che qui si tratta d'un empio che si convertirà; perchè a qual fine ci avrebbe l'autore mostrata questa disposizione dell'Innominato a pentirsi, se poi non si pentisse veramente? E quando il lettore indovina a metà come la cosa andrà a finire, resta scemato l'interesse e il pregio dell'opera.

Non seguiremo l'Innominato nel progressivo maturarsi di quel sentimento di resipiscenza che lo sospinge alla conversione. Chi non ricorda quelle pagine? Non diremo neppure che l'impressione fatta da Lucia sull'animo del Nibbio non sembra una cagione molto verosimile a un fatto così straordinario, come doveva riuscire il ravvedimento d'un tal uomo. Non lo diremo, perchè l'autore ci aveva già indotti in tanta persuasione che l'Innominato era per mettersi sulla via del pentimento, che qualunque piccola circostanza poteva prendersi poi come legittima causa occasionale. Ma quello che a noi sembra offendere in qualche parte la verisimiglianza è che l'idea della conversione ci si presenti contemporaneamente

al personaggio stesso, nel momento appunto ch'egli entra in azione per operare, e operare in modo affatto opposto a quello che siffatta idea comporterebbe. Se l'Innominato fosse già stato sulla scena e avesse già agito in qualche cosa, non avrebbe ripugnato il vederlo mutar d'animo proprio quando anch'egli pigliava parte a' danni di Lucia. Ma questa presentazione che il Manzoni ne fa di un Innominato prossimo a battere la via di Damasco, nel rispetto dell'arte almeno, ci sembra innaturale. In quel personaggio il Manzoni, volere o no, ci presenta una duplice coscienza in contrasto: ci presenta l'embrione della futura virtù e pietà nel bozzolo della presente o, meglio, della passata perversità; ci presenta, in una parola, l'empio che sta per diventar pio. Ciò sta bene, quanto all'ordine morale; perchè per la ragione l'empietà antica è un assai facile e chiaro e concreto presupposto. Se non che l'impressione artistica si esercita sopra facoltà assai più mobili della ragione: s'esercita sul sentimento e sull'immaginazione, che non vogliono sapere di presupposti e d'impliciti postulati, ma vogliono una configurazione analitica delle forme onde lo spirito si determina ed opera. Questa configurazione si sarebbe avuta se l'Innominato fosse stato introdotto dapprima nell'azione con uno spiccato carattere, che non ripugnasse interamente alla futura conversione, ma neppure la prenunziasse. Invece il lettore trova l'Innominato sulla via di diventar santo in quella appunto che gli vien presentato come il maggiore dei birbanti, e ne riceve un'impressione imperfetta ed incerta. Non sa riposare lo spirito nella contemplazione ideale d'un carattere, che nella sua duplicità gli si affaccia e gli sfugge a volta a volta da tutti i lati, e deve concludere che se la verità morale è rispettata e avvalorata, la verità artistica ne scapita considerevolmente.

Il fatto dell'Innominato è preso dalla storia; un Bernardino

Visconti ebbe appunto, come si dice, i precedenti di quello e fu convertito per virtù del cardinal Borromeo. Oggidì la ricerca delle fonti è di moda e conviene sapere anche questo; non crediamo però che il fondamento storico degli episodi conti molto nel pregio dell'opera d'arte, la quale vuol essere studiata e giudicata negli immediati effetti estetici e morali ch'essa produce, non già nella storicità de' suoi elementi, come neanche dagli scopi più o meno pratici e reconditi a cui l'autore può averla indirizzata.

VIII. — Questo concetto ci farà toccar brevemente anche della monaca di Monza, il cui episodio nelle sue linee generali, come la conversione dell'Innominato, tolse il Manzoni dalla *Historia patria* del Ripamonti. Dal quale e da altre memorie sincrone si ha che la vera *Signora di Monza* fu Virginia figliuola di Martino De Leyva e che l'Egidio del romanzo fu, nella storia, un Giampaolo Osio. Il Manzoni non ha risparmiato alla « *Signora* » i truci colori onde la storia la dipinge; anzi può dirsi ch'egli abbia calcato la mano, attribuendole un altro misfatto di che la storia non le dà carico, vogliam dire la sua partecipazione al rapimento di Lucia. Se non che egli non poteva dipingere tanta corruzione in un monastero senza distendersi nelle circostanze accidentali e morali che ne potevano essere la cagione. Da ciò il lungo episodio della forzata monacazione di lei; da ciò il minuto e profondo studio psicologico onde il poeta rappresenta il gradual corrompersi di quell'anima, la quale, nata all'amore e alla virtù, fu dall'interesse e dalla violenza precipitata a poco a poco nel baratro d'ogni nefandità. La lotta che quell'anima sostiene contro i suoi snaturati genitori che la forzano a ciò cui non è chiamata, la lotta che sostiene con sè stessa nelle strette della fatalità che la perseguita, nel tumulto della passione che la martella, getta un

raggio di luce men fosca nella truce tenebria di quella vita piena di peccato, e, se non la scusa, certamente la spiega. Prima che tanto colpevole, quella donna fu anche tanto infelice!; e tanto infelice ella è tuttavia nella colpa, che sorge qualche momento il dubbio s'ella non sia veramente anche più infelice che colpevole. Come il Manzoni abbia posta cotesta triste figura in tal punto di luce non par difficile a comprendere, quando si pensi che all'animo suo, assai inclinato a idoleggiare l'ideale religioso, avrebbe ripugnato il rappresentare una creatura investita de' sacri ordini e interamente e naturalmente perversa. Lo sviluppo psicologico del male in quella natura appassionata consegue il fine di stornare la responsabilità e il vituperio che dovrebbero venire all'istituzione monastica dal rappresentare nel suo seno enormezze così fatte, facendone ricadere la colpa sui veramente colpevoli, che sono i parenti; i quali abusano dell'istituzione a fini interessati, abusando a un tempo della debolezza e inesperienza d'una giovinetta, sacrificata inumanamente per conservare intatto il maggiorasco al primogenito.

Dopo avere con fina analisi psicologica e con descrizione di circostanze minute rappresentato il fatale complesso di casi che condussero Gertrude suo malgrado al convento e la trascinarono con forza per la china del male, il Manzoni s'arresta, appena accennando al sacrilegio commesso, all'omicidio di cui ella si fè complice, ai rimorsi feroci ma infecondi da cui era lacerata. Pare che il Manzoni anche alla parte dei traviamenti della Signora di Monza avesse dato dapprima un certo sviluppo e che poi l'avesse troncata, specialmente a consiglio di monsignor Tosi, suo confessore (1). Ciò spiacque al

(1) Cfr. C. Magenta, *Monsignor Luigi Tosi* e *Alessandro Manzoni*, Pavia, 1876.

Tommaseo che ne scrisse nell'*Antologia* dell'ottobre 1827 (1), còme spiacque recentemente al Borgognoni e al Luzio (2). Il primo de' quali ha per *inverosimile* che *la Signora di Monza consegni dal vedere al non vedere la povera Lucia ai cagnotti dell'Innominato*. E il secondo ribatte: *Per giustificare quel voluto tradimento bisognava analizzare profondamente l'antecedente più prossimo, dello stato di colpa cioè della Monaca, anzichè rimontare ad un passato così remoto*. Ma a noi sembra che questa volta la ragione sia tutta del Manzoni. Dopo aver mostrato per quali circostanze e disposizioni dell'animo la Signora s'era condotta al peccato, anzi con esso addomesticata, che bisogno c'era egli di altre pagine a descrivere minutamente questa nuova lotta, questa nuova concessione da essa fatta alla passione, che ormai invincibilmente la dominava? Dopo averla accusata complice d'un omicidio, c'era egli bisogno di gran parole per render verisimile ch'ella si facesse complice di un ratto? Questo per ciò che dice il Luzio.

Quanto alla pretesa *lacuna* accennata dal Borgognoni, non temiamo di affermare come ci sembri che lacuna non vi sia, perchè in brevi ma efficacissimi tocchi il Manzoni colorisce lo sgomento, la peritanza, la lotta combattutasi nell'animo della Signora; la quale dovette anche questa volta soccombere all'incubo della fatal passione, onde il nefando seduttore a suo talento la governava. « La proposta (scrive il Manzoni) riuscì spaventosa « a Gertrude. Perder Lucia per un caso impreveduto, senza « colpa, le sarebbe parsa una sventura, una punizione amara, « e le veniva comandato di privarsene con una scellerata per-

---

(1) Nelle *Postille inedite* sopra citate il Tommaseo giudica che *i tratti migliori del primo tomo sono la vestizione di fra Cristoforo e quella di Gertrude.*

(2) Cfr. Borgognoni, *Studi contemporanei* cit. e A. Luzio, *Manzoni e Diderot*. Milano, Dumolard, 1884.

« fidia, di cambiare in un nuovo rimorso un mezzo d'espia-
« zione. La sventurata tentò tutte le strade per esimersi dal-
« l'orribile comando: tutte, fuorchè la sola ch'era sicura, e
« che le stava pur sempre aperta davanti. Il delitto è un pa-
« drone rigido e inflessibile contro cui non divien forte se
« non chi se ne ribella interamente. A questo Gertrude non
« voleva risolversi ed ubbidì ». Le quali parole a noi pare che colmino affatto la lacuna che all'egregio Borgognoni è sembrato di vedere. Quanto finalmente all'imperfezione venuta all'episodio, secondo il Tommaseo, dall'aver *troncata la parte de' traviamenti per eccesso di delicatezza*, non osiamo sentenziare se avrebbe meglio conferito all'arte ciò che, essendo stato soppresso, non conosciamo. Non ci peritiamo però di affermare che una diffusa descrizione di quei traviamenti avrebbe forse allargato di troppo l'episodio, avrebbe introdotto un altro romanzo dentro al romanzo, avrebbe offesa l'economia e la euritmia dell'opera anche più che non le descrizioni dei tumulti milanesi e della peste. Narrare la prima parte dei casi della Signora tornava necessario, perchè altrimenti non si poteva comprendere il ratto di Lucia e la partecipazione che ella vi prese: il narrare per disteso, anzi *analizzare profondamente*, come il Luzio vorrebbe, *l'antecedente più prossimo*, vale a dire i più gravi traviamenti della Monaca, non metteva nient'affatto in maggior luce il fatto speciale di quel rapimento, al quale solamente dovevano prendere interesse l'autore e il lettore; ma cresceva l'interesse per la Monaca, la quale doveva entrar nel romanzo per la parte ch'ella ebbe ne' casi di Lucia e non per altro (1). Così che noi incliniamo a

(1) Il Luzio nell'opuscolo citato si meraviglia che il Fauriel s'accordasse col Tosi nel consigliar la *mutilazione*, dice lui, di quest'episodio. A noi invece non par da stupire se il Fauriel ha dato, nel rispetto dell'arte, quel consiglio stesso che il Tosi per iscrupolo di religione.

credere che il Manzoni avrebbe avuto dalla critica anche maggior biasimo se ci avesse messo quello che il Tommaseo lo censura di aver tralasciato. E forse i censori sarebbero ancora i medesimi!

Ciò che il Manzoni narra della Signora di Monza traendone la notizia fondamentale e assai varie circostanze dal Ripamonti, ha qualche riscontro con un racconto immaginato dal francese Diderot con intenti artistici e morali assai diversi da quelli del Manzoni. Egli narra infatti d'una povera giovinetta, la quale è costretta dai genitori a chiudersi in un monastero, e tenutavi con la violenza sino a che ella non riesce a liberarsi con la fuga. Che il Manzoni non conoscesse la *Religieuse* del Diderot non è supponibile, come non è facile indovinare quanta parte quel romanzetto possa avere avuto nel concepimento dell'episodio manzoniano. Il fondo del quale del resto era cosa così consueta nel secolo XVII, era eziandio con tanta larghezza di particolari narrato dai cronisti, che al Manzoni, il quale voleva colorire il quadro delle condizioni sociali e morali di quel tempo, non faceva certo bisogno di trarne l'inspirazione dal Diderot. Chi poi consideri il carattere del Manzoni; la tenacità, anzi l'esclusivismo rigido delle sue idee letterarie, morali e religiose; il proposito e l'abito da lui contratto di non leggere neppure quello che potesse esercitare comecchessia qualche influenza su quelle sue idee; la poca simpatia ch'egli, dopo la sua conversione, doveva nutrire per uno scrittore come il Diderot, e per conseguenza il ritegno ch'egli doveva avere d'imitar qualcosa di lui, sono tutti argomenti che ci fanno tenere come più probabile che, se qualche somiglianza c'è fra la *Signora di Monza* e la *Religieuse*, la sia più accidentale che voluta. Possiamo ingannarci; ma lo studio coscienzioso che abbiamo fatto dell'indole dell'uomo c'induce nella persuasione che il Manzoni non ebbe

chiara la consapevolezza di questa pretesa derivazione, nè forse è priva di ragione l'ipotesi che, s'egli avesse immaginato un possibile confronto del suo episodio col racconto del Diderot, l'avrebbe variato di più. Del resto ci piace osservare che nei due racconti non c'è di comune che il fatto della monacazione forzata: il qual fatto, nota egregiamente il Luzio, era frequente nella società italiana del secolo XVII per la tirannia nobilesca, e nella società francese del secolo XVIII per la corruzione e il rilassamento della famiglia (1). Data l'identità del fatto, tolto dall'ambiente storico, era naturale che qualche lontana somiglianza potesse trovarsi anche rispetto agli artificî coi quali si finge consumato il sacrifizio delle due giovinette. Ma da questo infuori c'è fra i due racconti tale una differenza d'andamento e di concetti, che la leggera somiglianza è appena avvertita. La *Religieuse* è un romanzetto d'un centinaio di pagine, ed è fine a sè stesso. La *Signora di Monza* forma un episodio, tutto secondario, condensato in poche pagine, che non ha la sua ragion d'essere se non nell'intreccio dei fatti che formano il romanzo di cui è parte. La *Religieuse* ha in mira di combattere gli ordini monastici come istituzione; l'episodio manzoniano è contro un vizio transitorio del secolo, contro l'abuso delle persone e dei tempi, non contro l'istituzione, che il Manzoni non pure rispetta, ma esalta addirittura.

IX. — Minore importanza, ma non minore rilievo, hanno gli altri personaggi ch'empiono la scena del romanzo e gli conferiscono una varietà e un movimento che niun libro di prosa, eccettuato forse il Decamerone, e pochi di poesia hanno uguale nella nostra letteratura. La donnicciuola faccendiera e ciarliera, non priva però di buon

(1) Cfr. opuscolo cit., pag. 31.

senso e di buon cuore, è ritratta in due tipi diversi, e nondimeno affini: Agnese e Perpetua. Agnese è contrapposta alla timidezza un po' goffa di Lucia e alla goffa lestezza di Renzo: Perpetua invece alla flacchezza di don Abbondio. L'una e l'altra accorte quanto conviene all'età, all'esperienza e alle circostanze, e l'una e l'altra pettegole quanto basta a renderle un po' comiche. Il tipo di Perpetua è rimasto proverbiale, non così quello d'Agnese; il che non licenzia però a concludere che quella sia creazione più perfetta di questa. Noi crediamo che Agnese sia tratteggiata con maggior finezza e riesca un tipo più vivo e originale; se l'altra è rimasta più popolare, ciò è dovuto solamente alla sua qualità caratteristica, ma tutt'estrinseca di serva del curato. Tanto è vero che si dice antonomasticamente *una Perpetua* non per alcuna qualità morale o alcun abito particolare che sia in una donna, ma per la sola e generica condizione d'essere la serva del prete. L'ufficio della Perpetua del Manzoni è in fondo quello di dare per via del contrasto un risalto maggiore al carattere di don Abbondio; il che ella fa mirabilmente e con le parole d'incoraggiamento, di cui gli è larga quella sera famosa dell'incontro de' bravi, e con i consigli che don Abbondio ricorderà non senza meraviglia quando si troverà davanti al Cardinale, e con l'opera e le parole sue nel giorno della fuga per l'imminente arrivo dei lanzichenecchi. Agnese invece ha una parte più attiva, e la sua esperienza di vecchia madre di famiglia e la sua malizia di donna che la sa lunga e più crede di saperla, le dànno qualche volta una parte notevole, come quando monta la macchinetta del matrimonio di sorpresa, e quando accortamente tiene in chiacchiere la Perpetua con quell'argomento di partiti falliti, il solo che avesse un po' di presa su di lei, il solo amo col quale fosse possibile prenderla. E caratteristica è in Agnese anche una certa goffaggine di donna garrula, che vuol darsi l'aria

di saputa e trincia sentenze e sputa aforismi ad ogni occasione. Così, per esempio, quando si presenta al Cardinale con la lettera di donna Prassede, sente il bisogno di commentare: « *la quale dice che conosce molto vossignoria illustrissima, monsignore, come naturalmente, tra loro signori grandi, si devon conoscer tutti. Quand'avrà letto, vedrà* ». Anche più curiosa e goffa la raccomandazione ch'ella fa al Cardinale circa il *rotolo* datole dall'Innominato: e « *vossignoria illustrissima lo ringrazi tanto tanto. E non dica nulla a nessuno, perchè questo è un certo paese... Mi scusi, veda; so bene che un par suo non va a chiacchierare di queste cose; ma... lei m'intende...* ». Chiude la serie delle donne notevoli la Prassede, la quale, fin nel nome scelto opportunamente, si presenta piena di quella austerità smorfiosa e spigolistra, di quella religiosità bacchettona, di quella pretensionosa affettazione, che non dovevano essere una rarità fra le illustri dame di quel secolo. Faceva il bene più per ostentazione che per sentimento spontaneo di viva carità, il che ci è provato da ciò che il Cardinale non la considerava la persona più adatta a ricoverar Lucia; aveva le arie di gran dama, ma non la coltura, come appare dalle raccomandazioni che Don Ferrante le fa intorno all'ortografia; aveva anche il ticchio della faccendiera, secondo è manifesto per le parole dell'autore che *l'ortografia era delle poche cose di cui don Ferrante avesse il comando in casa;* era infine corta anzi che no di cervello e altrettanto cocciuta, poichè dice l'Autore che *con le idee si regolava come dicono che si deve far con gli amici; n'aveva poche; ma a quelle poche era molto affezionata. Tra le poche ce n'era per disgrazia molte delle storte; e non eran quelle che le fossero men care.*

Don Ferrante è un personaggio curioso e alquanto comico, rappresentato con arguta vivezza; se non che non ha parte

veruna nell'azione. Perchè entra egli in iscena? Perchè marito di donna Prassede; motivo poco plausibile in verità. Ma il Manzoni non volle lasciarsi sfuggir l'occasione di dipingerci uno dei tipi più caratteristici della società italiana del seicento; il pedante. Sin dalle prime parole egli ci si presenta col particolar distintivo di *letterato*, e in ciò consiste tutta quanta la vita ideale e morale che l'autore gli ha attribuita. Ogni più leggiero cenno che si faccia di lui è una pennellata che compie vie meglio quella specie di personificazione del gusto e delle abitudini letterarie del tempo. Tale lo rendono i suoi scrupoli ortografici, tale i fiori retorici coi quali adorna la lettera al Cardinale. Quando poi il Manzoni entra a descrivere più particolarmente il suo carattere, quello è il solo aspetto sotto il quale crede doverlo presentare al lettore, e vi si distende con una minutezza, che compensa la niuna parte che l'uomo ha nell'azione. Poichè dalle opere sue non può farlo apparire ciò ch'esso è, naturale che s'industrii di descriverlo lui direttamente. A ciò egli trova due spedienti: l'uno consiste nell'enumerare le opere più ragguardevoli della sua biblioteca, la quale lo mostra dotto non meno nelle scienze astrologiche e magiche, che in quelle della filosofia morale e naturale e della storia, della politica e della cavalleria, col contorno di certe ubbie, certe debolezze, certe predilezioni e certi giudizi assoluti, che l'autore con l'argutezza delle sue osservazioni sa far spiccare bellamente dal fondo del suo quadro. L'altro spediente è la peste, che se ne porta anche don Ferrante, ostinatosi a negarla. Il fatto è lì presente, quotidiano, universale, terribile nelle forme e nelle conseguenze; ed egli con belle argomentazioni, tirate a fil di logica e fondate su principî ch'egli crede, secondo la dottrina del tempo, verità assiomatiche, s'incapa a pur sostenere e voler dimostrare che il contagio non c'era. In ciò la viva comicità dell'episodio, il quale

si chiude col non meno comico atteggiamento che prende quell'eroe della pedanteria, quando, fidato nelle sue infallibili argomentazioni, e preso nondimeno dalla peste, andò a letto a morire prendendosela, da buon astrologo, *con le stelle*.

Con molta acutezza e verità sono profilati tutti gli altri personaggi secondari, a ciascuno dei quali sarebbe troppo lungo dar qualche osservazione. A niuno può sfuggire con che magistrale evidenza sono resi que' due bellissimi tipi del padre provinciale e del conte zio, l'unica volta che l'autore li pone in scena; ma dagli scorci di quel dialogo incalzato, da quella scherma d'accortezza e d'impostura le due figure escono pienamente scolpite e indimenticabili. Nella penombra, in iscorcio, si vedono anche il conte Attilio, il Podestà, Bortolo, Tonio, Gervaso, l'oste, il sarto; nondimeno ciascuno presenta al lettore la sua vivace fisonomia, e si rivela e si fissa nella memoria per certi abiti, certi intercalari, certi modi che si sa già che sono suoi, e ne formano la caratteristica particolare. Alquanto più risalto ha l'avvocato Azzeccagarbugli, ch'è uno dei primi personaggi che si presentino al lettore. In quel voltafaccia ch'egli fa a Renzo proprio con la grida in mano, in quei discorsi ch'egli tiene alla tavola di Don Rodrigo, dominato dalla cura di non compromettersi in faccia a nessuno dei disputanti, si scolpisce perfettamente e rapidamente l'indole dell'uomo. Il quale viene contornato e fatto quasi piacevole da una cert'aria di comicità, che scaturisce dalla serietà con la quale parla e dal modo come burla quel povero Renzo, dall'imbarazzo in cui si trova e dalla disinvoltura con la quale impastocchia espedienti, per cavarsela senza urtar nessuno, nell'accalorata disputa fra il conte Attilio e il Podestà.

Appena sfumato, anche fra Galdino trae dall'arte creatrice del Manzoni un risalto, che pur nella sua volgarità lo rende

notevole. « Egli è, dice acutamente il D'Ovidio, scemo e freddo. « E l'egoismo suo è semplicemente effetto della stupidità e della « freddezza, non già di viva e prepotente preoccupazione per « sè stesso; chè perfino di sè stesso non gl'importa poi mol- « tissimo, ma solamente un po' più degli altri. La vita mona- « stica, che ha sollevata alla più alta spiritualità la tempra « già naturalmente eroica di fra Cristoforo, ha finito d'istupi- « dire e d'isterilire l'animo già insulso di fra Galdino (insulso « come il suo nome, giacchè anche questa volta il Manzoni si « è mostrato felicissimo nella scelta del nome appropriato alla « persona). Il suo egoismo non è tanto personale quanto, per « dir così, collegiale. È l'egoismo del convento, del refettorio. « Fuori della società e fuori della famiglia, egli nè capisce le « lotte sociali, nè le angosce domestiche, nè la desolazione « altrui, di cui egli non può misurar la forza, basta a farlo « uscire un momento dalla sua indifferenza. Fra Galdino è il « tipo del frate volgare e ignorante. Egli ha sentito dire che « solo l'abbondante elemosina ai frati può far tornare l'ab- « bondanza delle messi; ed accolto nella sua mente semplice « e passiva questo comodo principio, con tutto il corredo dei « fatti, cioè dei miracoli che lo confermano, egli non vi ap- « porta nessuna restrizione; perchè nel suo cuore insensibile « non v'è alcuna preoccupazione caritatevole delle sofferenze « altrui che lo spinga a correggere quel principio, a restrin- « gerlo, ad intenderlo con discrezione » (1).

X. — La verità psicologica e il rilievo che hanno tutte le figure dei *Promessi Sposi*, procedono specialmente da una potenza d'analisi e di stile, la quale è tanto più fine e profonda quanto meno l'autore ne fa ostentazione. Quella così

(1) *Saggi critici*, pagg. 60-70 e *La lingua dei P. S.*, pagg. 93-113.

ricca e così varia moltiplicità di caratteri presuppone tale una serenità d'osservazione e una genialità d'intuizione, che forse non hanno neppure il Boccaccio e l'Ariosto. Quelle sfumature, quegli scorci che mettono in tanta luce il valor morale, gli abiti caratteristici de' personaggi e lo stato dell'animo loro si ammirano nel poema dantesco; ma, dopo Dante, non crediamo si possano trovare in altri in grado così perfetto come nel Manzoni. Comprendiamo che il Boccaccio, nel quale è grandissima virtù di concepimento, non poteva nel breve giro delle sue novelle dare maggior consistenza ai caratteri; comprendiamo eziandio come l'Ariosto, svariando la fantasia negli infiniti racconti, mirabili ma un po' convenzionali, a dir vero, della materia cavalleresca, non potesse dare più risalto e più vita alle sue figure; non intendiamo mettere i *Promessi Sposi* sopra il *Decamerone* e l'*Orlando*, nè uguagliarli alla *Comedia*, no; intendiamo affermare un fatto e nient'altro.

Il qual fatto deriva dalla profondità psicologica con la quale il Manzoni studia il sorgere dei diversi affetti, mostrandoli in atto e rendendo al vivo lo stato d'animo de' suoi personaggi con una verità ed evidenza, che anche i più tepidi ammiratori del milanese sono costretti a riconoscere senz'ambagi. Ricordi il lettore l'episodio della *Signora di Monza*, dove è colorita con tanta efficacia la lotta fra la natura e la violenza, tra la vocazione e l'obbedienza, tra la voce del dovere e le aspirazioni dell'animo. Ricordi i primi ritorni di coscienza dell'Innominato, la notte fatale che precedette e preparò la sua conversione, ed avrà due esempi meravigliosi dell'arte con la quale il Manzoni sa penetrare nell'animo de' suoi personaggi ideali, dando a tutto l'esser loro una concretezza e verità che più non avrebbero, se realmente accadute fossero tutte le circostanze ch'egli narra. La quale pienezza di rappresentazione, che genera insieme l'evidenza morale e storica e la perfezione

estetica, deriva altresì da quelle frequentissime e impensate osservazioni, riboccanti d'acutezza, che dànno nuovi atteggiamenti e aspetti nuovi ai caratteri e ne lumeggiano vie meglio la fisonomia. A recare esempi di ciò basterebbe aprire in qualunque pagina il libro. Ognuno ha presente quel mirabile quadretto di genere, quando Renzo vuol sapere *chi è quel prepotente che non vuol che sposi Lucia:*

« Don? ripetè Renzo, come per aiutare il paziente a buttar « fuori il resto; e stava curvo, con l'orecchio chino sulla bocca « di lui, con le braccia tese e i pugni stretti all'indietro.

« Don Rodrigo! pronunziò in fretta il forzato, precipitando « quelle poche sillabe, e strisciando le consonanti, parte per « il turbamento, parte perchè, rivolgendo pure quella poca « attenzione che gli rimaneva libera, a fare una transazione « tra le due paure, pareva che volesse sottrarre e far scom- « parire la parola, nel punto stesso ch'era costretto a metterla « fuori. » (Cap. II).

E quando Renzo, pieno l'animo d'odio e vendetta, fantastica sulla uccisione del prepotente, con che verità il pensiero di Lucia viene a gettarsi *a traverso di quelle bieche fantasie* (Capo II) e come per naturale processo psicologico il feroce disegno si cambia in meno recisi propositi e in vaghi dubbî e trepide incertezze!

Non minore finezza è in quella domanda d'Agnese impermalita che la figliuola avesse fatta la confidenza delle persecuzioni di don Rodrigo ad altri che a lei (Cap. III):

« A chi hai raccontato? domandò Agnese, andando incontro « non senza un po' di sdegno, al nome del confidente preferito ».

Del pari osservatore profondo del cuore umano si mostra, senza darsene l'aria, ma con la disinvoltura di chi dice una barzelletta, in quelle parole che dice dell'oste (Cap. VII):

« Il nostro autore, osservando il diverso modo che teneva

« costui nel soddisfare alle domande, dice ch'era un uomo così « fatto, che, in tutti i suoi discorsi, faceva professione d'esser « molto amico de' galantuomini in generale; ma, in atto pra- « tico, usava molto maggior compiacenza con quelli che aves- « sero riputazione o sembianza di birboni. Che carattere « singolare, eh? ». Il qual ultimo epifonema, sotto specie di meraviglia, significa: già, tutti così gli uomini: lodano i buoni; ma, chi per tendenza, chi per paura, stanno coi cattivi.

Quando Federigo Borromeo incalza col suo discorso l'Innominato con un tono che sembra prender l'andare di un'invettiva « l'Innominato si scosse, e rimase stupefatto ancora di « non provarne sdegno, anzi quasi un sollievo. » (Cap. XXIII).

Da ultimo riferiremo una bella osservazione del D'Ovidio ad un luogo del cap. XXVI. « Quando Lucia prega la madre di « mandare a Renzo metà degli scudi donati a loro dall'Inno- « minato, Agnese risponde: *Ebbene, cosa credi? glieli manderò* « *davvero, povero giovine!*..... Con quanta malizia il Manzoni « non ha qui messo quell'*ebbene,* e quell'interrogativo *cosa* « *credi?* e quel *davvero* (1). Tutte forme di dire che accennano « a una leggerissima lotta avvenuta nell'animo di Agnese: « lotta rapidissima e già finita quando apre la bocca per ri- « spondere alla figlia, ma di cui restan le tracce nel modo « curioso in cui ella esprime e stempera il *sì* che la figlia « aspetta » (2).

---

(1) A un mezzo-lombardo, abbastanza pratico de' modi e atteggiamenti dialettali delle campagne, vorrei che il D'Ovidio permettesse di pensare che forse in quelle espressioni d'Agnese hanno qualche parte gl'*intercalari* e i modi *pleonastici* e *figurati* di cui inconsapevolmente i contadini nostri avvivano i loro discorsi. E il Manzoni studiava dal vero *reale*, non meno che dal vero *ideale*. Con ciò non intendo negare quel tanto di vero che può essere ugualmente nell'osservazione dell'acutissimo D'Ovidio.

(2) Loc. cit.

L'arte sovrana, che si rivela in que' tratti così finamente attribuiti ai vari personaggi, spicca eziandio in certe concettose espressioni di un'analisi minuta e profonda. Di Lucia vestita da sposa dice il Manzoni che s'*andava schermendo* dalle amiche sollecite e curiose *con quella modestia un po' guerriera delle contadine* (Cap. II). Qual frase meglio indovinata, per dirla alla moderna, di quel *modestia un po' guerriera?* Quando il fratello dell'ucciso si sente quasi commuovere alle parole e all'umiltà dell'uccisore diventato fra Cristoforo, va borbottando: *diavolo d'un frate!* Nel qual motto non c'è solamente arguzia, ma finezza. E quando tocca delle cose imparate da Renzo, dice ch'egli s'accorse *che le parole fanno un effetto in bocca e un altro negli orecchi* (Cap. XXXVIII). La donna, che rimprovera il figliuolo perchè si lascia cascar qualche pane, gli dà *una scossa che fece volar via più farina di quel che ci sarebbe voluto per farne i due pani lasciati cader allora dal ragazzo* (Cap. XI). Al che vuolsi aggiungere la serie de'modi rimasti proverbiali, come quel famoso *Carneade! Chi era costui?* con cui sul principio del Cap. VIII la ormai vecchia e pur sempre nuova figura di Don Abbondio piglia un aspetto e un atteggiamento impensato e alquanto grottesco, che conferisce alla perfezion del ritratto morale e intellettuale dell'uomo non meno che alla piacevolezza del tipo.

Di questa singolare virtù di concepimento e di composizione scrive da par suo il De Sanctis: « Mentre l'occhio sagace pe-
« netra in tutte le cavità e le pieghe e i ravvolgimenti d'un
« carattere, sta innanzi all'imaginazione la fisonomia, l'intera
« apparenza, e analisi e descrizione si alternano, si mescolano,
« si lumeggiano, si completano, insino a che fra osservazioni
« e descrizioni si trovi nel bel mezzo d'una situazione dram-
« matica..... Quel mondo con tanto acume studiato, con tanta
« evidenza descritto, eccolo in iscena, nell'atto della vita, e

« messo in tale situazione, che quelle qualità astratte, quelle « forze in antagonismo, quell'ambiente, quel vario concorso e « urto di cause naturali e psicologiche, paion fuori e vengono « alla luce divenute passioni, sentimenti, giudizi, parole e « azioni, cioè a dire divenute attori » (1).

E poichè quest'eccellenza della rappresentazione procede segnatamente dallo studio amoroso de' particolari non solamente nel rispetto dei fatti in sè stessi, ma eziandio in quello dello stile e di tutti i più minuti espedienti della composizione e dell'espressione, assai bene dice il D'Ovidio che la precisione delle minuzie manzoniane non è « una precisione meramente « estrinseca, che non abbia che fare col soggetto » ma è invece « una precisione che si risolve sempre nell'accordo mirabile « delle parti minime col tutto, nella perfetta convenienza di « ciò che è alla superficie con ciò che è in fondo ». La qual cura dei particolari e delle minuzie data dal Manzoni anche alla parte formale del suo lavoro è, secondo il vero giudizio del D'Ovidio stesso, tanto più ammirabile quanto in Italia « la « perfezione della forma prosastica si faceva da gran tempo « consistere in qualità estrinseche e prestabilite, senza rap- « porto colle movenze del pensiero (2).

XI. — Al Manzoni piacque dare al suo romanzo uno sfondo storico, collocandone la scena in mezzo ad una serie di veri avvenimenti storici e intessendola di molte circostanze che, se non sono storicamente vere, sono però imaginate e colorite con piena conformità al vero storico. Ora è naturale che sia venuto a più d'uno il pensiero di rifare a rovescio gli studi del Manzoni, di cercare i luoghi dov'egli ha collocata l'azione

(1) Loc. cit.
(2) Cfr. D'Ovidio, op. cit.

e di trarre anche dalla maggiore o minore fedeltà sua ai fatti e ai luoghi reali un argomento di biasimo o di lode, secondo il gusto e i concetti letterari di chi ne scriveva. Già il Goethe, prima ancora che i *Promessi Sposi* fossero pubblicati, si rallegrava col Cousin che il Manzoni facesse un romanzo con a fondamento la storia milanese del secolo XVII. Diceva che il Manzoni essendo milanese e molto studioso della storia patria, avrebbe fatto un capolavoro. Il qual giudizio anticipato mutò il Goethe dopo letta l'opera, poichè, lodando a cielo la parte che appartiene all'invenzione e all'esecuzione, il grande tedesco non si peritò di affermare che talora il Manzoni « lascia « a torto la veste del poeta, e mostra lo storico nella sua nu- « dità. Allora le sue descrizioni di cose già per sè ributtanti, « assumono la secchezza della cronaca, e divengono appena « tollerabili. Ebbe troppo rispetto per la realtà, e si vorrebbe « accorciare quella guerra e quella fame d'un buon tratto, « e d'un terzo la peste ».

E al certo l'indipendente genialità dell'arte avrebbe richiesto che il Manzoni si mostrasse men sollecito di parere veridico e di assumere spesso l'aria dello storico più di quella del romanziere. Quel fare un po' canzonatorio, col quale snocciola la filatessa delle *gride*, non basta forse a conferire artistica opportunità alla lunghetta enumerazione di quelle. L'essersi Renzo, e non necessariamente quanto all'intreccio del romanzo, mescolato ai tumulti di Milano, non basta forse a giustificarne la lunga descrizione; nè l'essere la peste come una specie di *deus ex machina*, che aiuta a sciogliere felicemente quell'intreccio, è una buona ragione perchè il Manzoni si distendesse in tanta minutezza e copia di particolari, specie per quello che concerne il primo svilupparsi e i vari modi e fenomeni del morbo, e le circostanze storiche che l'hanno accompagnato. Tanto più che, per quanto perfetta, la descri-

zione del Manzoni non poteva non vestire un certo carattere di gara retorica, dopo le descrizioni congeneri di Tucidide, di Lucrezio, del Boccaccio e dello Smith. Anche meno opportuni sono i cenni storici intorno alla guerra per la successione di Mantova, perchè vie più leggiera e remota è l'efficacia di quella sull'azione del romanzo.

Più discretamente il Manzoni ha attinto alla storia per gli episodi della Signora di Monza e dell'Innominato, così che il fondo di realtà, che l'autore confessa e il lettore conosce, non diminuisce l'effetto drammatico e conferisce a rendere più compiuto il quadro delle condizioni morali e sociali di quel secolo, quadro che, come s'è veduto, dovette essere uno dei principali intenti dell'autore.

Come alla storia, il Manzoni avrebbe, nel giudizio d'alcuni, attinto assai largamente alla letteratura. Abbiamo già veduto che, secondo il Luzio, l'autore dei *Promessi Sposi* avrebbe derivato qualcosa dalla *Religieuse* del Diderot. Secondo il Sailer avrebbe desunta l'idea del suo fra Cristoforo, un mondano convertito a santa vita, nientemeno che dall'esempio di Alfonso III d'Este, divenuto fra Giambattista da Modena, e dalla notizia di un fra Cristoforo da Cremona entrato nel lazzaretto col voto ardente di morire per Gesù, e mortovi in effetto nel giugno del 1630. Secondo il Guerrini il famoso sofisma, col quale don Ferrante s'ostina a negar la peste, è tolto di peso da una lettera di Claudio Achillini ad Agostino Mascardi, ripetutamente stampata nel 1630 (1). Secondo il D'Ovidio la descrizione della libreria dello stesso don Ferrante sarebbe stata inspirata da quella della biblioteca di don Chisciotte presso il Cervantes (2). Finalmente in questi ultimi anni si è assai largamente disputato se e

(1) Nella *Rassegna settimanale* del 16 febbraio 1879.

(2) Cfr. *Manzoni* e *Cervantes* in *Discussioni manzoniane* cit.

quanto il Manzoni abbia derivato da Walter Scott, mentre lo Scherillo manifesta il pensiero che fra Cristoforo abbia anche qualche parentela discendente col padre Lorenzo della tragedia Shakesperiana *Giulietta e Romeo.*

Rifare la disputa qui sarebbe peggio che ozioso, onde ci terremo contenti a poche osservazioni generiche. Quanto alla lettera dell'Achillini, crediamo che il Manzoni n'abbia deliberatamente tratto partito per mantenere il più che gli fu possibile quel colorito storico che è una delle più perspicue doti del suo romanzo. Non si tratta dunque di un plagio più o meno artatamente dissimulato, si tratta di una specie di documento storico del genere delle gride e altrettali. Egli ne trae partito per mettere in chiaro le idee che correvano fra i dotti di quel tempo circa quell'argomento e deve parer credibile a molti, come a noi par certo, che non fu fatto quel plagio per compiere la figura di don Ferrante, ma fu immaginata la figura di don Ferrante appunto per attribuirgli e mettere in evidenza quelle ubbie.

I riscontri del romanzo manzoniano con quello del Cervantes non sembrano tali da potersi dare come certa una derivazione qualsiasi; benchè sia noto agli studiosi come per entro alla vasta produzione letteraria anteriore si possono assai facilmente trovare più o meno immediati elementi ai posteriori capi d'opera dell'umano pensiero. E nel caso particolare del Manzoni è altresì manifesto che, se non fu un plagiario, egli non rifuggì però dall'assimilarsi qualche elemento preesistente nel patrimonio, diventato comune, delle idee e delle forme. Il che del resto è fatto così consueto, così naturale, così necessario, che sarebbe a meravigliare se apparisse il contrario.

Rispetto poi ai romanzi dello Scott è mestieri riconoscere anzitutto ch'essi sono i genitori ideali dei *Promessi Sposi;*

perchè senza tema d'errare si può francamente revocar in dubbio che, senza quel nuovo avviamento dato dallo Scozzese al genere romanzesco, senza quell'esempio così fortunato, senza quel trionfo così pieno e clamoroso, fosse mai per venire al Manzoni il pensiero di mettersi per quella via. Per quanto il concetto del Manzoni sia ben diverso da quello dello Scott, e ancorchè col suo genio il Milanese abbia saputo dare al romanzo storico un'impronta tutta propria, sta pur sempre il fatto che l'idea elementare del genere mette capo allo Scozzese e che nella molteplicità delle situazioni e dei tipi da questo creati si può rintracciar l'embrione di più d'una situazione e d'un carattere manzoniano. Ogni sorta d'indagini intorno a questi più o meno stretti riscontri fu già fatta con assai diligenza e minutezza dal D'Ovidio e dal Torraca (1), nè ci pare opportuno di riferire qui i loro confronti. Rimandando pertanto ai lavori di quegli egregi chi ha desiderio di più sottile analisi, noi crediamo che all'istituto nostro sia sufficiente notare come il duello di Lodovico appaia manifestamente inspirato dal combattimento tra i Leslie ed i Seyton dell'*Abate*. Fra Cristoforo ha più di qualche punto di somiglianza con il padre *Eustacchio* e con l'*Enrico Warden* del *Monastero*. Don Ferrante ha ricordato a qualcuno il personaggio scottiano di *Luca Lundin* nell'*Abate* e l'altro di *Gionata Oldbuck* nell'*Antiquario; Don Abbondio* finalmente ricorda qualcosa del monaco ortolano nell'*Abate* e dell'*abate Bonifazio* del *Monastero*. Confessiamo tuttavia che per quanto si vogliano moltiplicare ed ingrossare queste più o meno dirette imitazioni manzoniane, non ci sembra ch'esse bastino a menomare la lode di originalità che i *Promessi Sposi* ci pare

(1) Cfr. D'Ovidio, op. cit. *Torraca. Di alcune fonti di P. S.* in *Discussioni e rassegne letterarie.* Livorno, Vigo, 1888.

meritino pienissima. Singolare poi che si fa tanto caso di questi luoghi nei quali il Manzoni si riscontra con lo Scott, mentre questi ha poi gettato addirittura nello stampo dei *Promessi Sposi* uno dei suoi più riputati romanzi: *La bella fanciulla di Perth.*

In uno dei suoi acuti saggi il D'Ovidio raffronta opportunamente il Manzoni a Carlo Porta per quella serenità non senza una punta d'arguzia, d'ironia, di mordacità o d'umorismo con cui l'uno e l'altro tratteggiano mirabilmente le belle creazioni della loro immaginazione. Nulla di comune nelle qualità e ne' portamenti esterni tra i personaggi del Manzoni e quelli del Porta. Tuttavia nell'oggettività piena, con la quale gli uni e gli altri sono concepiti e dipinti, si scorge una quasi conformità ideale, una certa affinità tra e gli abiti fantastici dei due poeti. Nonostante il diverso intento a cui sono informati, il diverso ambiente in cui sono collocati e il diverso carattere che vien loro attribuito, certi tipi portiani, come *Giovannin Bongée, Donna Paola Travasa, Donna Fabia Fabron*, hanno quei contorni precisi, quella tinta paesana, quel non so che di originale e di domestico, di piacevole e di grottesco, ch'è in alcuni caratteri manzoniani, come *Renzo*, *Don Abbondio*, *Donna Prassede* ed altrettali. Figli entrambi d'un medesimo periodo storico, usciti d'una città dove l'arguzia vivace prorompe e sfavilla fuori dalla sagace prontezza degli ingegni e dalla colorita vivacità del dialetto, dotati essi stessi di una vena schietta e ricchissima d'arguzia e di umorismo, non è meraviglia se, pur fatta ragione alla diversa potenza dell'ingegno ed alla differenza del genere letterario, i due Milanesi, chi ben guardi oltre la scorza, presentano ragguardevoli somiglianze.

XII. — La lode di oggettività che più sopra abbiamo

data al Manzoni vuol esser presa con qualche discrezione. Quand'egli ha concepito e come disegnato il carattere d'un suo personaggio, con quelli atteggiamenti che meglio rispondono al suo ideale morale e artistico, egli sa trasferirsi in lui e comunicargli una vita piena e un movimento tutto proprio e naturale. Ma egli non è l'uomo da abbandonarsi alle come inconsapevoli creazioni del genio; c'è tra le qualità del suo ingegno un senso della misura e del conveniente che vigila e modera gli atti, gli affetti e le parole, ben sollecito ch'essi non oltrepassino quei confini che la morale e la fede non consentono di varcare. Dice bene a questo proposito il De Sanctis: « L'autore non vi si mescola, se non come un « tuo aiuto, una specie di cicerone, che ti dà la spiegazione « e l'impressione di quello che vedi, non senza qualche ma- « lizia a tue spese; ma chi ben nota, il suo spirito erra per « entro al racconto come un alito armonico e sereno, che re- « gola e contiene i movimenti, serbando nell'alterno corso « delle cose e degli uomini l'equilibrio e la misura » (1). Dice bene, ma non dice tutto; poichè lo spirito del Manzoni, errando per entro al racconto, s'industria di condurre dolcemente il lettore in quell'ordine d'idee e d'impressioni che meglio rispondono al suo intento morale. Non contento di creare certi caratteri che incarnano certe perfette idealità morali, ch'egli vagheggia nella sua pura coscienza di uomo onesto e timorato, egli entra spesso in iscena con certe sue frasi e osservazioni, richiamando il lettore a considerare il valor morale di certi atti e di certe parole. Naturale che con siffatta disposizione l'Autore raccogliesse in qualcuno de' suoi caratteri certe qualità morali che a lui si presentavano come più degne, più perfette, più necessarie; naturale anche ch'egli

(1) *I Promessi Sposi, Studio critico* e cit., pag. 657.

fino a un certo segno prestasse a qualche suo personaggio qualche abitudine d'animo o d'intelletto ch'egli riconoscesse in sè medesimo. Per questo rispetto crediamo che, a voler essere discreti, si possa fino a un certo segno supporre che il Manzoni abbia pur dato qualcosa di sè stesso a parecchi suoi personaggi, come dire Fra Cristoforo, Don Ferrante, Renzo, ed altri se così piace. Descrivendo due conversioni, non sembra al tutto fuor di ragione il credere che il Manzoni siasi ricordato della conversione propria; senonchè una siffatta corrispondenza ideale fra l'Autore e qualche suo personaggio è, quasi più che una consuetudine, una necessità artistica: poichè un carattere rappresenta un ideale, e non si può pretendere o pensare che lo scrittore debba proprio escludere dall'opera sua gl'ideali suoi. Ma errerebbe a parer nostro chi da questo concetto generico volesse salire ad un sistema concreto di allegorie, per le quali una quantità di episodi e personaggi non si spiegherebbero senza ricorrere alle vere circostanze della vita del Manzoni stesso, e non avrebbero valore se non in quanto per l'appunto riproducono quelle circostanze. Così fatto sistema ha cercato di applicare il De Gubernatis (1), sostenendo con più ingegno che fortuna che una considerevole serie di episodi del romanzo non fanno altro che esprimere simbolicamente dei fatti veramente accaduti all'autore, delle persone da lui conosciute, delle circostanze da lui vedute. Lasciando stare che in tal guisa si riduce a ben piccola proporzione una grande opera d'arte; lasciando eziandio che così se ne scemerebbe di molto l'interesse e l'attraenza; lasciando finalmente che in un autore che pigliava la letteratura sul serio come il Manzoni faceva, non sarebbe ammissibile un capriccio artistico così singolare, il quale ridurrebbe ad un

(1) Op. cit., cap. XVIII.

mero trastullo l'opera d'arte; a distruggere l'ipotesi del chiaro De Gubernatis basta, a parer nostro, questo solo e capitalissimo argomento, essere impossibile che il Manzoni abbia voluto portare a spasso per entro le pagine del suo romanzo i casi della sua vita intima, quel Manzoni che della sua vita domestica fu così geloso custode, e delle cose proprie in generale e di sè stesso in particolare fu sempre così tenacemente restìo a far partecipe il pubblico (1).

XIII. — Anche fuori però di questo nuovo sistema allegorico per il quale, come tante faccie d'un prisma, numerosissimi luoghi dei *Promessi Sposi* non dovrebbero essere altrimenti che la riproduzione di corrispondenti episodi della vita dell'autore, sono molto divulgati e seguìti due differenti modi di critica, secondo i quali vengono attribuiti al Romanzo opposti intendimenti e fini politici e religiosi. Gl'idolatri del gran Milanese andarono predicando che nei *Promessi Sposi* l'autore aveva voluto rappresentare l'oppressione straniera e farla odiare agli Italiani, e conclusero che quel libro fu una delle più operose scintille che promossero il nostro risorgimento nazionale. Per converso altri sostennero che nell'opera manzoniana non aleggia altro sentimento che quello d'un mortificante pietismo; il quale predica il perdono e la rassegnazione in tutto e verso tutti, e però anche la sottomissione supina allo straniero. Così accade che ai *Promessi Sposi* vengono attribuiti effetti artistici e influssi morali affatto diversi, secondo i vari intendimenti e pregiudizi a cui, nel parere di questi o di quelli, il Manzoni ha informato il romanzo affinchè ne fosse diffonditore tra il popolo.

---

(1) Confutò già da par suo l'ipotesi del De Gubernatis Alessandro D'Ancona in *Varietà storiche e letterarie*. Milano 1883, 1ª serie, pag. 197.

Che i *Promessi Sposi* si proponessero e conseguissero uno scopo patriottico non ci pare ammissibile in niuna guisa. Anche quando scriveva il *Marzo 1821* e i cori del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*, e componendoli aveva certo il pensiero alle presenti condizioni e alle scarse speranze d'Italia, il Manzoni si tenne ben lontano da quel fare entusiastico e battagliero che suole animare la poesia patriottica. Concepito con perfetta serenità e oggettività artistica il suo argomento, aleggiando con le idee in una regione superiore dove le circostanze contingenti del presente storico devono di necessità cedere il campo alla suprema idealità d'un più perfetto ordine morale, il Manzoni non era uomo da sacrificare ad una transitoria opportunità politica nessuno dei suoi principî artistici, morali e religiosi. Da ciò quello spirito mite d'indulgenza e rassegnazione, quel longanime sentimento di pietà e di perdono ch'è un distintivo della sua poesia civile. A siffatta disposizione conviene aggiungere quel rispetto scrupoloso ch'egli aveva per la verità storica, la quale sarebbe stata in qualche modo offesa quand'egli avesse mostrato di tirare i fatti ad applicazioni moderne o derivare da essi impressioni e giudizi che alle cose moderne si riferissero. Anche per questo rispetto è necessario tener conto dell'oggettività perfetta della concezione artistica nel Manzoni. Il secolo XVII, in que' luoghi e particolari, egli l'ha voluto rappresentare e l'ha rappresentato qual era, quale almeno gli era apparso nella ricostruzione storica che, studiando, n'aveva fatto. Il Cantù, in un lavoro utile e interessante (1) ha mostrato come le condizioni generali del tempo e più fatti particolari siano esattamente e vivamente rappresentati nel romanzo manzoniano. Ora cotesta perfetta tranquillità geniale non si potrebbe lodare, dove il

(1) Cfr. *La Lombardia nel secolo XVII*, Milano, Agnelli, 1874.

Manzoni avesse servito a un preconcetto politico; perchè quel preconcetto l'avrebbe anche inconsapevolmente condotto ad una scelta meno oggettiva dei fatti e delle circostanze, ad una pittura meno serena dei caratteri, ad una necessaria predilezione per certe situazioni, per certi discorsi, di cui invece nell'opera non c'è neanche la traccia. Infatti, per quanto siano frequenti i luoghi dove il Manzoni si sofferma a considerare gli avvenimenti politici di quel tempo, non accade mai di sorprendere nemmeno di sfuggita un pensiero, un sentimento, una frase che appaia riferita ai casi del secolo XVII perchè s'intenda rivolta a quelli del secolo XIX. Leggi, processi, istituzioni pubbliche, eserciti e guerre, tumulti, contagi, ordini sociali dànno al Manzoni assai di frequente materia a narrazioni e considerazioni; ed uno che viveva nel bel mezzo della vita politica e sociale tra il 1820 e il 1825, per poco che vi avesse disposto l'animo e l'ingegno, si sarebbe facilmente lasciato andare a qualche mal dissimulata allusione a presenti o recenti circostanze. Invece per entro alla vasta tela del romanzo non mai pur un gesto del pensiero o della frase che tradisca un confronto, un richiamo, un'impressione così fatta. Dunque, nell'intenzione dell'autore, nessun fine politico è nei *Promessi Sposi*, e in questo crediamo che il maggior numero possa ormai essere d'accordo. Se in ciò entri soltanto un elevato concetto e sentimento dell'imparzialità e universalità dell'artista, oppure anche qualche particolare abito, qualche riserbo personale dell'uomo, e il proposito di evitare certi tasti che avrebbero forse fatto impedire dalla censura la pubblicazione del romanzo, e procurato fors'anco de' fastidi all'autore, è cosa ad affermare la quale sarebbero scarsi gli argomenti, come mancherebbero del tutto a chi volesse assolutamente negarla.

Anche ammettendo che l'autore dei *Promessi Sposi* non si

propose un fine politico, molti valentuomini affermano che una grande efficacia civile quell' opera l' ha esercitata. « A noi, « scrive il Sailer, quell'apparato di studi storici sul governo « spagnuolo nel ducato di Milano sembrava allora una gar- « batissima trovata, per far passare di contrabbando sotto gli « occhi dei padroni la mascherata della *mala Signoria che « sempre accora li popoli soggetti;* sembrava la dimostra- « zione allegorica della sentenza storica di Cesare Balbo che « anche l'ottimo dei governi in casa sua è il pessimo in casa « altrui. Lo Spinola, il Ferrer, il Vicario di provvisione, i « Decurioni, l'Olivares, il conte zio, il conte Attilio, Don Ro- « drigo... erano allora per noi dei personaggi viventi, cono- « sciuti da tutti, segnati a dito, nonostante l'anacronismo del « vestire. Per tal modo il romanzo, volesse o non volesse il « Manzoni, screditò nell'opinione di tutti quella gran macchina « burocratica del governo austriaco che intontiva colla sua « mole i dappoco: ne mostrò il vuoto, ne sfatò i personaggi. « Il Berchet, il Guerrazzi, il Mazzini ecc. operavano potente- « mente sui giovani: il Manzoni, senza che paresse fatto suo, « demolì il governo straniero nell'opinione di una moltitudine « inaccessibile agli scritti di quegli scomunicati e la dispose « a secondare il moto politico quando fosse sopravvenuto. Ed « è merito del suo romanzo se poi, scoppiato il moto, i capo- « rioni si videro seguìti da maggior consenso che non s'aspet- « tassero » (1). Il che sarà anche vero, benchè ci sembri più facile ad affermare che a dimostrare. Ma noi crediamo che bisogni tener conto d'un elemento importantissimo per valutare secondo il vero valore l' influenza qualsiasi che il Romanzo può aver esercitato nel rispetto politico. In un periodo

(1) Cfr., tra gli altri, Sailer, *La politica del Manzoni a Milano* in *Discussioni manzoniane* cit.

di grande fermento, di grandi agitazioni, gli spiriti accesi si vengono via via rinfiammando e nutrendo del proprio ardore ed entusiasmo, *come favilla in fiamma*. In tale sovreccitazione degl'animi le cose si tingono facilmente di quei colori, prendono quegli aspetti che le menti vagheggiano; le persone prendono la fisonomia e gli atteggiamenti di certi eroi adorati o di certi aborriti tiranni, le circostanze più insignificanti destano palpitanti ricordi e richiami di fatti notevoli, grandi, momentosi. In un periodo che i migliori, anzi quasi tutti i colti intelletti pensavano a magnanime ribellioni e fecondi tumulti, e odiavano le soldataglie straniere, e maledivano le concussioni e le prepotenze dei tristi, i quali si appoggiavano alle istituzioni dominanti, e si vedevano zimbello dei diplomatici onnipotenti, qual meraviglia che si facessero delle applicazioni a Don Rodrigo, all'Olivarez, all'esercito dei lanzi, al Vicario di provvigione e va dicendo! Gli asceti del medio evo vedevano il diavolo nel viso delle belle fanciulle e nella profumata corolla dei fiori. Macbeth vedeva lo spettro di Banco pur tra le splendide lautezze del banchetto e Angelica

Ad ogni sterpo che passando tocca
Esser si crede all'empia fera in bocca.

Quando insomma l'animo e l'immaginazione sono dominati da certi affetti, inconsapevolmente e irresistibilmente tutte le cose prendono da quegli affetti forma e colore; onde non è difficile pensare come gli animi degl'italiani, eccitati dallo spirito ardente della rivoluzione, vedessero in personaggi e passi manzoniani qualcosa dei personaggi e dei casi presenti. Di questa quasi illusione sono capaci tutte le opere storiche, e la lode che per ciò può venirne al Manzoni si riduce a quella che gli abbiamo già data, di avere cioè nell'opera propria così sagacemente e vivamente colorito il fondo storico cui ha sovratessuto il romanzo dei due promessi. Non però

cessa d'esser notabile questa mancanza d'intento politico (1) (accenniamo il fatto come tale e non in argomento di biasimo) nell'opera d'un autore che pure un concetto politico aveva dato al suo primo lavoro letterario; che a un concetto politico aveva informata una sua canzone nel 1815 e più recentemente il coro del *Carmagnola* e il *Marzo 1821;* d'un autore che scriveva nel primo sobbalzare e fremere del sentimento nazionale, nelle prime angoscie e ne' primi terrori della ribadita e imperversante tirannide, nel primo sgomento de' processi misteriosi, degli esigli, delle prigionie, delle morti che furono così potente lievito alla rivoluzione che si voleva comprimere; d'un autore finalmente che lavorava e pazientemente limava il suo romanzo nel corso di quei quindici anni, durante i quali continuamente rumoreggiò la marea delle cospirazioni,

affilando nell'ombra le spade

che poi levate scintillarono al sole; durante i quali tutti anche

---

(1) Dice molto giustamente il Sauer che, se il Manzoni avesse scelto il secolo in cui la Lombardia fu soggetta agli Spagnuoli per mostrare i mali della dominazione straniera, *vi si dovrebbero in qualsiasi modo discernere alcuni indizi di questo suo fine, e veder considerato lo straniero come il tiranno e l'autore d'una sì triste condizione..... Egli avrebbe potuto far valere l'elemento politico, a cui, di fronte al religioso e all'etnografico, fa pur troppo il viso di matrigna. E non potendo mai supporre che un carattere come il Manzoni, per tema di possibili conseguenze abbia fatto in politica a rimpiattino, bisogna ammettere invece ch'egli fe' uso dell'elemento politico sol per quanto era conforme alla verità storica, onde ridurre ad armonica verità il gran quadro sociale del secolo XVII. Del rimanente è data libertà ad ognuno di leggere nei* Promessi Sposi *tutto quel che meglio aggrada.* Cfr. op. cit, pag. 78. — Noi diremmo che i *Promessi Sposi* sono presso di noi la prima e più potente significazione letteraria di quello spirito cattolico che, per reazione, tenne dietro alla Rivoluzione e produsse quel periodo della nostra letteratura ch'ebbe nome di *neoguelfo.*

gli scrittori adoperarono come spada la penna, nè sembrarono potersi proporre altra materia che non fosse l'eco di quelle sommosse, il fervore di quei propositi, l'auspicio di quelle vittorie. Non giudichiamo il fatto; ci restringiamo a notare che, tra le opere letterarie, degne del nome, comparse in Italia tra il '20 e il '50, solamente nei *Promessi Sposi* manca il concetto politico (1). Non giudichiamo il fatto, perchè non può dirsi *a priori* che la politica sia un elemento essenziale dell'arte.

Ma un sentimento che spiri caldo e appassionato per entro alle pagine del racconto, ne animi i punti più salienti, ne governi lo sviluppo, ne attenui gli affetti, ne raddolcisca i dolori, e le malvagità individuali riconduca a un supremo e universale principio di gastigo o di perdono; un tale sentimento è egli essenziale all'arte o comportabile con la perfezione di essa?; e l'averlo l'autore largamente accolto e fatto scorrere come sangue per ogni parte dell'opera sua è ella cosa che possa lasciare intatta quella piena e veramente imparziale oggettività, che sotto il rispetto storico abbiamo creduto così lodevole nei *Promessi Sposi?*

In tale quesito si chiude uno degli argomenti più controversi della critica manzoniana, nè speriamo di poterne recar noi la soluzione. Il Manzoni fu cattolico fervente, nè alcuno può aver diritto di chiedergli conto del sentimento cattolico a cui ha informato l'opera sua. Si può soltanto chiedere s'egli abbia piegato in qualche modo la sua arte a questa sua predilezione, o saputo contenere questa sua predilezione nei termini che una grande opera d'arte può assegnare a uno degli

(1) Spero che non mi si darà sulla voce nel nome di quelle sbiadite imitazioni manzoniane che sono il *Marco Visconti* e la *Margherita Pusterla*.

elementi che storicamente e moralmente possono esserle o crederlesi necessari.

Quando il Settembrini si lagna che il Manzoni abbia rappresentato un mondo convenzionale in cui tutto il bene è negli ecclesiastici o vien da loro, e tutto il male nei laici (1), esagera veramente. Gli ecclesiastici buoni sono nel romanzo tre: fra Cristoforo, Federigo Borromeo e frate Felice. I più o meno malvagi, e in ogni modo certo non buoni, specie come ecclesiastici, sono don Abbondio, la monaca di Monza, il padre provinciale. Notiamo che la codardia egoista di don Abbondio si equilibra con la coraggiosa carità di fra Cristoforo; l'animo depravato della monaca si contrappone allo zelo evangelico di frate Felice; la pretensionosa e ingiusta condiscendenza diplomatica del padre provinciale, alla fermezza austera e modesta del cardinal Borromeo. Se ciò non bastasse a stabilir l'equilibrio, abbiamo in serbo quel gramo soggetto di fra Galdino, non molto adatto a rendere simpatico e venerando il monachismo. Dunque non è vero che tutti buoni, e buoni sol essi, siano nel romanzo gli ecclesiastici. Del resto, dei tre buoni, due sono storici; e il Manzoni li avrà coloriti di luce più viva ma non certo più parziale di quella che sparge su di loro la storia. L'altro ecclesiastico virtuoso non è storico, ma ha un fondamento profondamente umano. Quasi si peritasse di lanciar lì in mezzo al monachismo corrotto e alla società guasta di quel tempo un modello così perfetto di magnanima virtù e di fervida carità, quasi si peritasse di gettare in mezzo alla triste realtà della vita storica un personaggio di tanta elevazione ideale, egli lo fa nascere proprio nel cuore di quella società corrotta, gli attribuisce tutti i vizi dell'educazione e del costume del tempo, e per la violenza del caso e per naturale evoluzione

(1) Cfr. *Lez. di letteratura italiana*, vol. III, Cap. LXXXVII.

psicologica lo fa diventare un santo. Ciò si conforma pienamente all'indole del tempo e, ad un'ora, ha una profonda ragione estetica e morale; perchè se frate Cristoforo ci si presentasse soltanto nella sua veste di sant'uomo, sarebbe meno interessante, meno simpatico, stavamo per dire meno vero, meno umano. Il pensiero ch'egli fu tanto legato alle cose terrene e tanto peccatore, rende più splendida l'aureola di espiazione e d'amore che irraggia d'attorno al suo capo. S'egli è santo, è anche uomo: sente gli strazi e le gioie della vita, ne conosce i fiori e le spine, aiuta, compatisce ed opera sempre mosso da un magnanimo sentimento d'umanità, nè si strugge nè si perde mai nelle rigide forme d'un inerte e sterile ascetismo. Per rispetto adunque alla parte serbata a ciascuno di cotesti personaggi, ci sembrano interamente salvi i diritti della storia e della ragione, dell'arte e dell'umanità.

Che nel romanzo i frati e i preti sian troppi, qualcuno l'ha voluto far capire senza pur affermarlo scopertamente. Se non che non bisogna dimenticare il tempo e i luoghi dove l'autore colloca la scena. La reazione cattolica operata dal Concilio di Trento ognun sa ch'ebbe per effetto immediato di diffondere un rigido pietismo tanto più severo e tirannico all'esteriore, quanto meno sgorgava da una profonda mutazione della coscienza religiosa. Era un manto, una vernice, non uno spirito intimo e fervido che ravvivasse per davvero la fede. Così moltiplicarono i preti, i conventi, gli ordini e le corporazioni fratesche e monacali, senza che per questo si facesse più generale ed attiva la virtù apostolica. La dominazione spagnuola conferì a rendere vie più largo quel movimento religioso, poichè è risaputo che niun paese come la Spagna andò tant'innanzi nel fanatismo cattolico, nel rigido formalismo chiesiastico, nella tirannia del clero e degli ordini religiosi. Queste due cause insieme portarono i loro cattivi frutti anche in Lom-

bardia, dove ad ogni passo fiorivano conventi ne' quali si praticava la massima di fra Galdino: raccogliere da per tutto per dare a chi ne chiedeva; oppure si commettevano soverchierie, abusi e delitti come in quello di Monza. In un tempo adunque che l'elemento ecclesiastico era tanta parte della vita sociale non poteva dispensarsi il Manzoni dal fargli larga parte anche nel suo racconto, dato il proposito ch'egli ebbe d'illustrare artisticamente quel periodo infelice di storia milanese. Ma v'ha di più: i due promessi sono poveri contadini montanari, e ognun sa quanto ascendente eserciti tuttavia il clero sopra gli abitatori della campagna in genere, e della montagna in ispecie. Figuriamoci poi allora, quando i meno diretti rapporti, i meno stretti commerci, la maggiore ignoranza e superstizione facevano del prete e del frate l'unica autorità sempre accessibile ai tapini, l'unico amico, l'unico consolatore, l'unico protettore a cui potessero pensar di ricorrere! Data dunque al Manzoni la libertà innegabile di collocar la scena dove meglio gli piaceva e di concepire l'intreccio secondo il suo genio e il suo gusto, non sembra si possa ragionevolmente apporgli a difetto nè la quantità degli ecclesiastici introdotti nell'azione, nè la figura che a questi ecclesiastici egli fa fare. Sotto il qual rispetto giova poi ripetere che l'elemento chiesiastico e monacale non ha di che essergli grato con quella pittura birbona di don Abbondio e, quel racconto inesorabile de' fatti della *Signora di Monza* e quelle macchiette di fra Galdino e del padre provinciale.

Piuttosto sembrerebbe un po' troppo battuto il chiodo delle conversioni. A dare un'idea del modo come camminavan le cose allora non era forse mestieri ritornar tre volte sul medesimo argomento. Prima si narra la conversione di fra Cristoforo, poi si accenna a quella tardiva della monaca di Monza, finalmente si descrive quella clamorosa dell'Innominato. Questo

ci par troppo veramente; e benchè due di siffatte conversioni sieno date dalla storia, nondimeno sorge spontaneo il pensiero non forse si abbia anche in ciò un piccolo documento di quella tendenza propagandista che altri ha pur notato nel capolavoro del Manzoni. La qual tendenza il De Sanctis rileva apertamente: « Come ne' drammi e nei romanzi del passato secolo, « qui è chiara la tendenza dell'autore a inculcare negli animi « il suo mondo morale, il mondo della rassegnazione, della « carità e della preghiera, che emerge vittorioso e lucente « tra le passioni e i pervertimenti della realtà storica ». E più innanzi: « Lucia, padre Cristoforo e Federigo Borromeo « sono esemplari perfetti di un mondo ideale, il cui modello « astratto e scientifico è *la Morale cattolica* dello stesso au- « tore. Gli altri personaggi sono visti da questo stesso punto, « sono gradazioni o degradazioni di questo stesso ideale. A « quegli esemplari perfetti rispondono esemplari di opposizione, « come sono don Rodrigo e l'Innominato, e in mezzo errano « personaggi più o meno vicini all'uno o all'altro esemplare. « Il congegno poi è tale, che nel conflitto rimanga sempre « vittorioso quel mondo ideale, insino a che in ultimo con « persuasione irresistibile s'impadronisce dell'animo (1). In « modo anche più reciso ribatte poi altrove: « Non si può « dire che il successo materiale sempre ci sia, perchè Bor- « romeo riesce così poco a convertire don Abbondio, come « padre Cristoforo a convertire don Rodrigo, e ci spendono « invano tutta la fiamma della loro eloquenza, ma la vittoria « c'è sempre e don Abbondio se non è convertito, è sincera- « mente commosso, e don Rodrigo può bene svillaneggiare « il frate e cacciarlo via, ma non può cancellare dalla per- « versa immaginazione quel vindice: *Verrà un giorno!* che

(1) Cfr. op. cit., vol. II, pag. 648 e 651.

« vi riapparirà nel dì dell'espiazione. Si può dire che queste « famose vittorie sono in fondo gare di eloquenza e lotte di « parole: che il movimento è di discorsi più che di azioni: « che vi si odora un certo fare predicatorio e da panegerista: « e che troppo vi si scopre un'intenzione propagandista apo- « stolica, un bandire ad alta voce il proprio mondo morale « nella maggior gravità e solennità degli avvenimenti (1).

Altrove finalmente il grande critico, affermando la profondità, e forza d'analisi del Nostro, è pur condotto a confessare che « quando sviluppa con tanta facondia e con tanto vigore i « principii fondamentali del suo ideale evangelico, sentimenti « di carità, di amore, di umiltà, di sacrificio, di perdono per « bocca di padre Cristoforo, di Borromeo, di padre Felice, « puoi trovarvi a ridire; senti qua e là non so che di enfatico « e di polemico, non so che di preconcetto e di mentale in- « trodotto artificialmente e puoi giudicare il poeta di eloquenza « e di unzione... (2) ». Siffatto concetto così fermo e ben determinato nel pensiero lucidissimo del De Sanctis ci viene confermato da un altro giudice, tanto più attendibile quanto diverso è l'aspetto sotto il quale esamina il contenuto morale dei *Promessi Sposi*. E la sentenza non è men recisa: « Ho « quel romanzo per la più calda predica ed efficace del « mondo » (3). Nè molto diversamente suona in sostanza il dubbio così elegantemente significato da Giovita Scalvini: « Una dottrina che non solo inspira, ma obbliga; ingiugne di « credere e di far credere; si fa norma d'ogni pensiero, non « che d'ogni atto, e ne prefigge formalmente lo scopo; so-

(1) Cfr. op. cit., vol. II, pag. XLIII.
(2) Cfr. op. cit., vol. II, pag. 679.
(3) Così *Antonio Cesari* cit. dal Cantù in *Alessandro Manzoni, reminiscenze*, vol. I, pag. 166.

« vrasta agli uomini con gli spaventi e con le promesse: una « tale dottrina, diciamo, se dall'un lato giova l'ingegno su- « blimandolo, potrebbe, sott'altri rispetti, tòrgli di sua libertà; « vietargli di usare pienamente le sue forze; condurlo a ri- « produrre l'uomo, non intero qual è, comparato al vero, ma « quale debb'essere, comparato alla fede. Con le norme di una « siffatta dottrina, l'artista temerà per avventura di far udire « quel linguaggio che, troppo abbellendo alcune terrestri cose, « potrebbe farnele parer care e desiderabili: frenerà con un « cenno severo ogni trascorrer del cuore.....: non ci metterà « sott'occhi un alto spirito per sue passioni impetuoso e costante « nel male, il che potrebbe esser di pericolo alle giovanili fan- « tasie, ma ce lo mostrerà già tediato delle sue scelleratezze, « già pentito, già santo..... Non ti senti spaziare libero per « entro la gran varietà del mondo morale; t'accorgi spesso « di non essere sotto la gran vôlta del firmamento che cuopre « tutte le multiformi esistenze, ma bensì d'essere sotto quella « del tempio che cuopre i fedeli e l'altare (1) ». È difficile contrastare con buone ragioni e con prove a questo giudizio. Se qualchecosa è pur nel romanzo che si muove fuor della chiesa, vi ha così piccole parti, vi è così sfumato, così fuggevolmente toccato, ch'è pur forza consentire che la conchiu-

(1) Cfr. A. H. (Giovita Scalvini) *Dei Promessi Sposi di Alessandro Manzoni*, ristampato nell'ediz. del romanzo della collez. nazionale economica Le Monnier, Firenze, 1887. — Tre così fatte testimonianze basteranno, crediamo, contro l'affermazione del D'Ovidio che il Manzoni *non fa prediche* (Cfr. *Saggi critici*, pag. 88). Non ostante questa divergenza, il D'Ovidio chiama *gran critico* lo Scalvini; abbiamo poi dal Cantù (op. cit., vol. I, pag. 166) che lo scritto dello Scalvini non piacque al Manzoni. Tutto ciò prova che il D'Ovidio critico acutissimo e il D'Ovidio manzoniano ardentissimo non sono così identificati che l'uno non possa ancora ribellarsi all'altro. Il vero insomma non è nè manzoniano nè antimanzoniano.

Con parole diverse ma con le stesse idee dello Scalvini dice, anch' egli

sione dello Scalvini è giustissima. Don Abbondio è il primo personaggio ch'entra in iscena; fra Cristoforo raccoglie subito in sue mani le fila dell'azione, e frati e conventi e preti l'empiono interamente, finchè fra Cristoforo scioglie il voto e don Abbondio celebra il matrimonio. Questo esclusivismo nell'ambiente sociale del romanzo sembra eccessivo. Il guaio non è che vi siano troppi ecclesiastici: ma è che in essi si compendî tutta l'attività morale e pratica che si svolge nell'azione. La scena è divisa tra ecclesiastici d'ogni risma, che s'alternano e s'intrecciano nell'azione; potenti, alleati o sottomessi agli ecclesiastici (in fondo don Rodrigo è amico ai cappuccini e poi ha scarsa parte nel romanzo e minore forse di quello che parrebbe dovesse convenire al suo carattere); finalmente umili contadini e popolani, zimbello dei potenti e devoti agli ecclesiastici. Si sente una lacuna nella tessitura del romanzo; ci manca la borghesia. Che la borghesia contasse poco al tempo in cui il Manzoni ha posto il fatto, che il dipingerla non tornasse molto nei conti del Manzoni, può essere; ma che fra così gran turba di personaggi non ci sia alcuno del « terzo stato » può anche parere un difetto, chi pensi che qualche elemento borghese avrebbe potuto togliere quel rigidismo, quell'esclusivismo sociale per cui gli ecclesiastici e i nobili fanno il sole e la pioggia, e i poveri di spirito l'aspettano

---

assai bene, lo Zumbini: « Il poeta intimamente cristiano procede con una « certa scelta e misura perchè ubbidisce, più o meno consapevole, alla « sua fede. Per essa, non essendo un mistero il di là del mondo e della « morte, la vita e la storia nostra perdono tanta parte del loro valore o, « per dir meglio, il loro valore è sempre relativo e cresce, non a misura « dell'intensità delle passioni ma a misura di esso si coordina e si subor- « dina più perfettamente a principii e fini superiori... Nei *Promessi* « *Sposi*... le passioni... sono messe mirabilmente in azione e destano « negli spettatori movimenti stupendi, ma non tutti i movimenti ond'è ca- « pace il cuore umano..., ecc. ». Cfr. *Saggi critici*, pagg. 182 e segg.

rassegnati. Invece nessun personaggio di qualche rilievo esce da quei tre ceti, poichè il solo che parrebbe dovesse uscirne vi è più legato dagli altri: il dottore Azzecca-garbugli. Il Manzoni fa stare a segno i prepotenti; ma ministra della ragione e della giustizia è la religione. Il popolo rivendica i suoi diritti contro il prepotente, ma sottomettendosi alla religione e facendo a senno de' suoi ministri. Questo sarà sentimento democratico, ma non è liberale. Una terza forza che facesse sentire almeno la propria voce, mostrasse almeno l'aspirazione e la speranza nell'avvento della vera giustizia e della vera libertà, anche se impedita e impotente, avrebbe sparso un raggio di luce vivificatrice nelle pagine del libro, dove spesso la libera energia dell'anima umana è mortificata dal gelido soffio di una dottrina che afferma ottime ed utilissime tra le virtù pratiche l'ubbidienza, la rassegnazione, l'umiltà, l'inazione e la preghiera.

In conclusione, noi non abbiamo diritto d'offenderci del sentimento religioso di che il poeta ha imbevuto l'opera sua, restringendo in esso la vita morale di moltissimi suoi personaggi e di tutti certamente i migliori. Quando il sentimento religioso è spirito che anima i pensieri e le opere, diventa elemento essenziale della vita e dell'arte; ma quando questo sentimento dal fondo delle coscienze esce fuori ad affermarsi, e in frasi, discorsi ed esempi ballonzola per tutta l'opera col proposito costante di mostrarsi e farsi notare (1); e si ficca

---

(1) Lasciando stare il tono enfatico e predicatorio che il sentimento religioso riveste nelle parole di fra Cristoforo, Federico Borromeo e fra Felice e l'aria grossolanamente superstiziosa di fra Galdino, lasciando i molti luoghi dove più evidentemente la cosa è manifesta, ci piace notare qualche luogo dove anche di scappata, quando meno il lettore sel penserebbe, esso fa capolino: Quando Renzo, liberatosi da' birri, ripassa dinanzi al convento de' cappuccini dice tra sè: *m'aveva però dato un buon parere quel frate*

artatamente in tutte le circostanze più semplici e in tutti i fatti più gravi, essendo sempre il solo aiuto, il solo espediente vero, degno e utile, il solo elemento che rimena l'ordine e l'equilibrio negli affetti dell'animo e nei casi della vita; quando questo sentimento non è solamente intrinseca virtù degli spiriti, ma si fa estrinseca forma d'ogni miglior movimento del cuore, d'ogni più bel momento della esistenza, d'ogni più bel l'aspetto della società; allora noi crediamo che l'autore oltrepassi i termini e offenda le leggi dell'arte, togliendo ad essa quella serenità imperturbabile ch'è la vera prerogativa del genio e dei suoi più perfetti concepimenti. Per questo rispetto crediamo sia maggiore genialità nel *Decamerone* e nel *Furioso* che non nei *Promessi Sposi*, e che sia veramente loro difetto quel *pessimismo* che con varie espressioni e varia intensità molti scrittori vi hanno trovato, e consisterebbe nell'aspetto affatto negativo sotto il quale vi sono rappresentate tutte le forme della vita e tutte le affezioni e le operazioni dell'uomo che non si compendino in quest'una: la religione.

XIV. — Come nelle tragedie piacque al Manzoni di aprirsi una sorta di spiraglio per manifestare le impressioni sue e i suoi giudizi storici, il che fece per mezzo dei cori, così nel romanzo si vede assai spesso far capolino la sua faccia ar-

---

di ieri che stessi in chiesa ad aspettare e fare un po' di bene. Quand'egli, in viaggio verso il Bergamasco, s'accinse a passare la notte in quella capanna: *disse le sue solite divozioni; e per di più chiese perdono a Domeneddio di non averle dette la sera avanti; anzi, per dir le sue parole, d'esser andato a dormire come un cane o peggio e..... per questo m'è toccata, la mattina, quella bella svegliata.* Di tal natura è anche il ragionamento che fa Renzo per aver fatto l'elemosina a quelle due donne (cap. XVII) e sono cento altri luoghi che il lettore volonteroso può agevolmente trovare da sè.

guta che, lanciando una sentenza, una tirata, un frizzo, richiama il lettore ad un ordine di riflessioni morali intorno allo sviluppo dei fatti e ai portamenti dei personaggi. Un sistema così fatto dovrebbe comunicare all' opera un carattere eccessivamente riflesso e soggettivo e renderla difettiva non poco, atteso che il lettore ha da essere affatto libero delle sue impressioni. Se non che il Nostro sa con tanto garbo condire il racconto con le sue osservazioni sottili e profonde, ed esse stesse sono così spontanee e così ben tratte dal vivo dell'azione e riescono a principî etici così universali, che il più delle volte svariano piacevolmente l'animo senza pregiudizio dell'interesse totale che l'opera desta. Oltre che un frutto tutto speciale dell' ingegno dell' autore, oltre che un effetto de' suoi criteri artistici e morali, a cui con vigile sollecitudine si mantiene sempre fedele, esse sono un vero e proprio carattere dell'arte sua, ne sono come un aspetto, un abito naturale e costante; non già qualcosa che si sovrappone alla concezione artistica e la modifica divertendone o attenuandone l'impressione, ma qualcosa che si genera e configura a un tempo con quella, così perfettamente immedesimata che la ricevi come naturale e quasi essenziale elemento del racconto, e te ne diletti. Il che procede eziandio da una interiore disposizione d' ingegno per cui il Manzoni condensa e atteggia in forme argute, umoristiche ed ironiche, che sono pur forme d'arte, il sostrato morale delle sue riflessioni; le quali perdono in questa guisa ogni carattere didascalico, anzi paiono con tutta indifferenza gettate là per isvago del lettore, più per farlo sorridere che per farlo pensare.

Più sopra abbiamo notato col D' Ovidio una certa affinità artistica tra il Manzoni e il Porta, per una comune attitudine a colorire specialmente il lato comico di certi tipi. Ora non ci peritiamo di affermare che una notevole affinità si mani-

festa fra di loro anche in quella vena d'arguzia, d'umorismo e d'ironia che accompagna sempre le loro concezioni più caratteristiche, pur facendo ragione al diverso genere letterario da essi trattato, ai diversi concetti artistici seguiti, alle particolari forme da ciascun d'essi preferite. Un'arguzia che parrebbe tutta portiana è in quella frase dei *soldati spagnoli che insegnavan la modestia alle fanciulle* e *accarezzavan le spalle a qualche marito* (Cap. I). Con portiana malignità Tonio dice serio serio: *Di bugie sono in debito io con mia moglie, e tanto tanto, che non so se arriverò mai a saldare il conto* (Cap. VI). E portiana ironia (potrebbe anche dirsi *parriniana*) è nell'accenno alla strada Marina che... *era il luogo dove i Signori venivano in carrozza a ricrearsi delle fatiche della giornata* (Cap. X). Finalmente un tratto di bonario ottimismo portiano è nel Cap. XVIII dove, a proposito di Don Rodrigo, l'autore osserva che *a giudicar per induzione, e senza la necessaria cognizione dei fatti, si fa alle volte gran torto anche ai birbanti.*

L'umorismo, singolarissima qualità dell'ingegno e dello stile ch'è difficile definire, spunta qua e là nelle argute strofe del Porta e nelle pagine dei *Promessi Sposi* eziandio. O procede da una tendenza pessimista nel giudicar delle cose, o da un interiore contrasto fra la propria natura o condizione delle cose e l'apparenza ch'esse hanno o l'aspetto sotto il quale si considerano; e si manifesta in tocchi fuggevoli, in accostamenti leggieri, in contrasti appena sensibili, in atteggiamenti di stile e di frase che dinotano una diversione repentina e passeggiera del pensiero. Nel principio stesso del romanzo il Manzoni dice: *Ed ecco l'origine del presente libro esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo;* questo è un tratto umoristico. Nel Cap. II gli occhi grigi di don Abbondio *erano sempre andati scappando qua e là come*

se avessero avuto paura d'incontrarsi con le parole che gli uscivan di bocca. Il Cap. III ha questa chiusa: *ripetendo sempre quelle strane parole: « a questo mondo c'è giustizia, finalmente! ». Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica.* Nel Cap. IV dice ch'è *uno de' vantaggi di questo mondo, quello di poter odiare ed essere odiati, senza conoscersi.* Ricorderemo per ultimo quel luogo del Cap. XIII dove dicendo che *la storia è costretta a indovinare,* conchiude: *fortuna che c'è avvezza.*

Tanto l'arguzia che l'umorismo hanno nei *Promessi Sposi* un fondamento d'ironia, la cui ragione etica ed estetica fu mirabilmente dichiarata dal De Sanctis con queste parole: « L'ironia lo accompagna in tutte le sue analisi, anzi l'analisi « è ella stessa un'ironia, dandoci la chiave di tutte le esage- « razioni, a cui si abbandonano i personaggi ». E più innanzi: « C'è nel teatro del mondo due temperature: l'una è degli « spettatori, l'altra degli attori. Questi si trovano in una situa- « zione ben determinata dirimpetto al pubblico indifferente, « che non ne ha alcuna, ond'è che o troppo vi si scaldano, « e alzano troppo il tono, e si mettono in una temperatura « troppo elevata, scoppia la dissonanza. Il pubblico può al più « ammirare certi effetti d'arte, ma non vi parteciperà mai « tutto e intero... Il che avviene se tu stai troppo in sulle « idee e ti formi un mondo artificiale, e non vuoi tener conto « di quella mezzana temperatura in cui vivono gli uomini. Il « buon senso si vendica e ti risponde con l'ironia. Ora la sin- « golarità del nostro poeta è questa, che mentre vive tra' più « cari e nobili ideali della vita e te li pone innanzi e vuole « trascinarti appresso a quelli, egli s'immedesima col publico, « e riflette le sue impressioni e il suo buon senso e facendo « lui un po' d'ironia, previene la tua, riconducendoti sempre

« dalle situazioni più straordinarie in quella mezzana tem-
« peratura ».

Non lasceremo questo discorso dei *Promessi Sposi* prima d'aver toccato di due loro ornamenti notabilissimi, la similitudine e il paesaggio.

La similitudine è un vecchio artifizio retorico che l'abuso ha screditato. Gli antichi, in più stretto e immediato contatto con la natura, pigliavano assai frequentemente da essa i termini dei loro paragoni poetici e preferibilmente dal regno animale. Così cavalli ed asini, pecore e buoi, leoni e tigri, cervi e caprioli, usignuoli e colombe dalla poesia orientale e greca sono passati, crescendo e moltiplicando, nella latina e dalla latina, degenerando, nell'italiano. Ma il Manzoni, genio moderno, seppe trarre, come Dante, dalla diretta osservazione e impressione delle cose i termini delle sue similitudini, riuscendo, tanto in prosa che in poesia, vero insieme e originale. Le circostanze più comuni della vita offrono al Manzoni abbondante materia di paragoni impensati, ma non perciò meno efficaci, e coloriti spesso di quella tinta di sottile arguzia ed ironia che ne cresce il sapore e il diletto. Ognun ricorda don Abbondio così ben paragonato a *un vaso di terra cotta costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro* (Cap. I); gli occhi di fra Cristoforo a due *cavalli bizzarri frenati dal cocchiere con una buona tirata di morso* (Cap. IV); la questione tra Renzo e don Abbondio a una *questione di letteratura e di filosofia o d'altro* (Cap. II); il poco senno rimasto a Renzo dopo quella bevuta ad *un moccolo rimasto acceso d'una luminaria che fa veder gli altri spenti* (Cap. XIV); la testa del conte zio alle *scatole degli speziali* (Cap. XVIII): don Abbondio pauroso ad un *ragazzo che veda uno accarezzar con sicurezza un suo cagnaccio grosso* (Cap. XXIII); sul volto dell'Innominato si vedevano *passare i pensieri come*

le nuvole dinanzi alla faccia del sole; lo stato d'animo di don Abbondio tornante dal castello dell'Innominato somiglia al terreno che *quand'è stato sbarbato un grand'albero rimane sgombro per qualche tempo, ma poi si copre tutto d'erbacce* (Cap. XXIV). Vera e profonda la notissima similitudine del letto nelle ultime pagine del romanzo (1), ma queste poche, citate a memoria, non sono che un piccolo cenno dell'agilità e profondità di mente con la quale il Manzoni sa trovare accozzamenti nuovi e belli di concetti e di cose, e della quale ogni sagace lettore può fare assai dilettevole esperimento ad ogni pagina del libro. Ragion vuole però che notiamo come nel gran numero delle similitudini manzoniane non sia difficile incontrarne più d'una alquanto impropria o stiracchiata; così sul focolare di don Abbondio *si poteva scorgere i segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme, come molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo* (Cap. XXX); così ancora la similitudine dei porcellini d'India (Cap. XI) e così più e più altre; o che l'associazione delle idee sia un po' sforzata e strana, o che proceda da un giudizio troppo speciale e personale, come quando dei bravi rimasti all'Innominato convertito dice ch'eran *pochi e valenti come i versi del Torti;* oppure anche da qualche reminiscenza retorica, sul gusto di quella del cap. VI, dove il parroco sorpreso da una di quelle coppie nuziali *faceva di tutto per iscapolarsene, come Proteo dalle mani di coloro che volevano farlo vaticinare per forza,* o quelle dell'oste che sta contemplando Renzo in *quell'atto a un dipresso che vien dipinta Psiche quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto.*

---

(1) Acutamente confrontata con la consimile del Leopardi dal prof. *F. Persico.* Cfr. *Due letti,* Napoli, 1871, cito anche dal *D'Ovidio,* loc. cit.

Quel che della similitudine manzoniana è a dire altresì della descrizione e del paesaggio. Lo studio accurato dei particolari, la delicatezza e verità delle tinte sapientemente sfumate e degli scorci magistralmente coloriti, aggruppati e disposti, la visione piena e animata delle cose e dei luoghi rendono mirabili alcuni passi notissimi come, per citarne qualcuno alla rinfusa, la passeggiata di don Abbondio, la scena della fuga, l'appressarsi della notte quando i bravi tentano rapir Lucia, il tumulto che si desta al rintocco della campana, il viaggio notturno di Renzo verso l'Adda, il suo ritorno a casa dal lazzaretto sotto quella pioggia, il castello dell'Innominato e sue circostanze, lo stato dell'atmosfera al principio del cap. XXXV, e molti altri così fatti. Se non che anche nella descrizione il Manzoni qualche volta si lascia andare, e qua e colà senti qualche cosa d'artificioso e d'eccessivo, perchè lo studio dei particolari è condotto con tale una minutezza da oltrepassare i termini consentiti all'arte. Per allegare qualche esempio, ricorderemo quel luogo dove descrive il carteggio fra i contadini, dove hai forse troppo minuziosità; non molto efficace, perchè anch'essa minuta assai, è la descrizione con la quale principia il libro (1); eccessiva poi la descrizione minuta dello stato in cui si trovava la vigna di Renzo (Cap. XXXIII) con quel lusso d'erudizione botanica che non le conferisce al certo bellezza e interesse. Arrogi poi il soverchio dei particolari nelle narrazioni della *fame* e della *peste,* le quali, come s'è veduto più sopra, rispondono più ad un intento storico che artistico.

(1) Mi piace trovare qualcosa di simile al mio parere nelle *Postille* del Tommaseo, loc. cit.

LEZIONE VIII.

Le dottrine letterarie e le prose minori di Alessandro Manzoni.

I. Il Manzoni e il romanticismo. — II. La critica del romanzo storico. — III. La dottrina manzoniana sulla unificazione della lingua e le correzioni ai *Promessi Sposi*. — IV. Gli altri scritti in prosa. — V. Influenza dell'opera letteraria del Manzoni.

I. — Educato, tra l'amicizia del Fauriel e l'ammirazione del Chateaubriand, nella più eletta conversazione francese, quando appunto le idee romantiche germogliavano vigorosamente sotto la lucida ma fragile scorza del classicismo ufficiale del Consolato e dell'Impero; convertito alla fede cattolica, quando appunto le nuove idee romantiche riconducevano le menti a idoleggiare i pallidi riflessi della civiltà de' primi secoli cristiani; vissuto a Milano quando s'accese la controversia classico-romantica, e quando le deboli resistenze classiche del Monti erano facilmente superate per la presenza dello Stäel, dello Schlegel, del Byron; non pure per meditata elezione dell'intelletto, ma per necessità dell'ambiente storico e morale, il Manzoni fu un romantico. Spirito mite, rifuggì sempre dalla disputa battagliera dei zelatori della vecchia e della nuova dottrina, contentandosi in prima di approvare nel segreto del pensiero le idee nuove, per quel tanto almeno che le giudicava

buone, con una partecipazione meramente speculativa; poi si fece animoso a propugnarle a spada tratta e con dissertazioni puramente dottrinali e con un'applicazione al tutto indipendente e, a dir così, personale.

Spirito arguto, portò anch'egli la sua nota umoristica nella disputa; ma fu uno sfogo solitario. Fu uno scherzo poco men che ignorato di poeta, non un aperto assalto di schermidore. Quando intorno alla *lettera semiseria* di Crisostomo si menava a Milano tanto scalpore che fu creduto bene di fondar appunto un periodico per *conciliare* gli animi inaspriti nella controversia, il Manzoni compose una sua ode satirica, intitolata l'*Ira d'Apollo*. È ben poca cosa a dir vero, chi pensi che risale al 1818, quando il poeta aveva pur composto già la *Risurrezione*. Comunque, è un documento delle idee del poeta, che in cuor suo applaudiva alla lettera famosa del Berchet. Contro il quale il Manzoni finge Apollo sdegnatissimo, deliberato di far perire per colpa sua

.....l'empia città che il lascia in vita.

L'autore cerca placare il nume:

Poni lo sdegno orribile,
Frena la furia de la destra irata,
Pensa o signor di Delfo, almo Sminteo,
Che, se enorme è la colpa, un solo è il reo.

Un solo, cioè il Berchet. Professata la propria e universale divozione alle divinità mitologiche:

Io per me mi protesto, o Numi santi,
Umilissimo servo a tutti quanti,

implora tregua all'ira e giustizia del *biondo Nume:*

Fa luogo, o biondo nume, al mio reclamo;
Non render risponsabile
Per un sol che peccò tutto un paese;
Lascia tranquilli noi che rei non siamo:

E le misure energiche
Sol contro l'empio schernitor sien prese.
Tacqui e m'accorsi dal placato aspetto
Che il biondo Dio gustava il mio progetto.

Apollo adunque condanna il solo Berchet, e lo condanna a dimorar sempre lontano *dai gioghi Aonii e dalle nove Suore*, a non più ber *onda Castalia*, a non più montare il Pegaso e così via. A che l'autore *sbigottito e pallido:*

..... Santi Numi, egli è spacciato!
E come vuoi che senza queste cose
Ei se la cavi? — Come può — rispose.

L'ode fu conosciuta da pochi, a quel che sembra, e anche men palese fu il nome del suo autore; nè, da questa in fuori, si ha di lui altra notevole dimostrazione in favore delle nuove dottrine, dove se ne tolga qualche cenno fattone nelle lettere private e le due lunghe lettere al marchese d'Azeglio e allo Chauvet. L'una e l'altra appartengono al medesimo tempo, perchè quella fu spedita e questa publicata nel 1823; ma come questa non s'aggira che intorno alla questione particolarissima delle unità, nella quale il Manzoni in fondo non poteva dire cose sostanzialmente nuove, e del resto ne abbiamo fatto cenno più sopra, così ci restringeremo a poche parole intorno all'altra.

Il marchese Cesare Tapparelli d'Azeglio in una sua lettera al Manzoni gli aveva manifestato il dubbio che il *sistema di poesia*, seguìto da esso il Manzoni nelle tragedie, fosse poco vitale, parlando d'una *causa* per cui il Manzoni teneva e d'una *parte* ch'egli seguiva, cioè il *sistema romantico*. Ora il Manzoni in una sua lunga risposta da Brusuglio, del Settembre 1823, espone al marchese d'Azeglio il suo *modo particolare di vedere in quella questione*. Comincia egli pertanto a fare una prima divisione del sistema romantico in parte negativa e in parte positiva. La prima, egli dice, tende principalmente ad esclu-

dere la mitologia; l'imitazione dei classici, propriamente detta; le regole fondate su fatti speciali, e non su principî generali, sull'autorità dei retori e non sul ragionamento, e specialmente quelle delle due unità drammatiche. Egli riassume gli argomenti che allora si venivano allegando in favore e contro l'uso della mitologia e ne aggiunge poi uno tutto suo, che *l'uso della favola è vera idolatria.* Il che egli sostiene con un ragionamento deboluccio anzi che no, la cui conclusione è questa: « Così l'effetto generale della mitologia non può essere « che di trasportarci all'idea di quei tempi in cui il Maestro « non era venuto, di quegli uomini che non ne avevano la pre- « dizione e il desiderio; di farci parlar tuttavia, come se Egli « non avesse insegnato; di mantenere i simboli, le espressioni, « le formule dei sentimenti che Egli ha inteso distruggere; di « farci lasciar da canto i giudizi che Egli ci ha dato delle cose, « il linguaggio che è la vera espressione dei giudizi: per ritenere « le idee ed i giudizi del mondo pagano ». A noi pare che il combattere l'uso della mitologia *principalmente* in riguardo al sentimento religioso sia uno spostare la questione dal campo dell'arte a quello della fede, perocchè, essendo l'uso della mitologia un elemento meramente artistico, non lo si può giudicare con criteri religiosi; nè con ciò intendiamo negare che millanta ragioni avessero i romantici di condannare l'uso e l'abuso che allora facevasi della mitologia pagana.

Segue il Manzoni allegando un altro principio professato dai romantici, quello cioè di *escludere l'imitazione dei classici propriamente detta.* E qui l'autore distingue molto bene lo studio amoroso e meditato degli antichi modelli e la loro servile imitazione; quello sostenendo necessario, questa riprovando apertamente, non senza esporre tutti i molteplici argomenti con i quali i romantici avevano sostenuta la battaglia.

Ma qui eziandio il Manzoni oltrepassa i confini che ad una

questione d'arte sembrerebbero posti. Egli comincia a stabilire per conto proprio questo postulato: « La parte morale dei « classici è essenzialmente falsa: false le idee di vizio e di virtù; « idee false, incerte, esagerate, contraddittorie, difettive, dei beni « e dei mali, della vita e della morte, di doveri e di speranze, « di gloria e di sapienza; falsi i giudizi dei fatti, falsi i consigli; « e ciò che non è falso in tutto, manca però di quella prima « ed ultima ragione, che è stata una grande sciagura il non « aver conosciuta, ma dalla quale è stoltezza il prescindere scien- « temente e volontariamente ». Le quali parole hanno un'estensione così eccessiva, che noi non sapremmo come mai uno spirito così acuto come il Manzoni abbia potuto scriverle, quando non sapessimo che rigidi soffi di ascetismo attraversassero e raggricciassero la sua coscienza di scrittore e d'artista. Questo giudicare tutti gli elementi etici e storici della civiltà e dell'arte alla stregua di così gretto esclusivismo ci sembra non meno ingiusto che vano; ci sembra un'inane sofisma, perchè anche ammettendo che fuori del cristianesimo non ci possa essere salute, come si fa a non ammettere che fuori del cristianesimo ci sia stata verità di vita e di arte, grandezza di virtù e di opere, idea moralmente giusta del bene e del male, sentimento nobile e profondo del dovere e della gloria, culto della sapienza, retto giudizio dei fatti, rettitudine di consigli? Ciò afferma il Manzoni; il che è lo stesso che affermare Socrate non virtuoso perchè non cristiano, Aristotile e Platone non sapienti perchè non cristiani, non variamente grandi Pindaro e Sofocle, Tucidide e Demostene, Omero e Sofocle, perchè non cristiani! E falsa idea di virtù sarebbe negli atti di Trasibulo e Timoleone, di Aristide e d'Epaminonda, soltanto perchè quegli eroi non eran cristiani!

Da ciò si comprende come i buoni argomenti che i romantici allegavano contro la servile imitazione dei classici vengano

dal Nostro subordinati ad un ristretto esclusivismo religioso (1), il quale per fortuna non fu applicato nè prima nè poi nonostante che egli, il Manzoni, invocasse che i classici fossero una volta chiamati *all'esame da qualche uomo maturo*. Il quale esame, secondo lui, dovrebbe essere qualche cosa come una solenne mutilazione. O che *l'uomo* aspettato che *intenda a questa buona e bell'opera* dovesse essere un secondo Savonarola, gran distruggitore di opere classiche?

Ma seguiamo il Manzoni, il quale espone le ragioni pro e contro le *regole* imposte dalle scuole, rincalzando del proprio

---

(1) Singolare! Nel processo della lettera il concetto del Manzoni s'allarga e, certamente senza averne consapevolezza, in un'altra non meno recisa proposizione egli viene implicitamente infirmando quella ch'ha enunciato qui. Infatti più innanzi egli scrive:

« Dalla idea giusta, che l'assentimento o, per meglio dire, un tal quale assentimento dell'intelletto, sia necessario a produrre l'interesse, si passava a supporre che basti: non si pensò sulle prime, che la parola può non solo approfittare di questo assentimento, ma distruggerlo e crearne un nuovo: e che debbe farlo, o tentarlo, ogni volta che quell'assentimento non sia ragionevole. Un tale errore però (credo di poter dargli questo nome) non era nato qui: è di alcuni distinti scrittori stranieri, i quali offesi principalmente e stomacati di quel sistema di poesia, che prendeva per base il falso non creduto, sentendo vivamente che il principio dell'esser commosso è il credere, proposero che la commozione poetica si cercasse nelle cose credute; nè andarono più là, ch'io sappia. Non è da stupirsi che una tale dottrina paragonata a quella, che era stata tenuta fin allora, paresse in sul principio sapienza: ma l'averla di poi abbandonata, per giungere ad un principio più solido, mi pare un vero e non volgare progresso ».

Ora, siccome le *cose credute* non possono essere altro che il vero storico, il vero morale, il vero religioso, posto qui sopra come elemento essenziale dell'arte, così ne segue che il Manzoni riprova qui come erroneo l'esclusivismo adoprato più indietro, ammettendo di necessità implicitamente che c'è un vero ideale e un vero tradizionale capace di destare buona e forte commozione artistica oltre alle *cose credute* come concrete o reali.

i buoni argomenti dei romantici con un cattivo sofisma sotto forma di dilemma: « O le (regole) sono ragionevoli, e in questo « caso i grandi scrittori non debbono dispensarsene, perchè sa- « rebbe privarsi di un aiuto a trovare o ad esprimere quella « forma (splendida, originale, grandiosa che appare a' grandi « ingegni). O le sono irragionevoli, e debbono dispensarsene « anche i mediocri, perchè elleno non potranno far altro che « impacciarli di più, allontanarli dalla verità del concetto, e « mettere la storpiatura dove senza di esse non sarebbe stato « che imperfezione ». Anche qui ci sembra che la questione non sia stata posta esattamente, perchè sono troppo rigidi i termini stabiliti dal Manzoni e troppo assolute le conseguenze ch'egli ne trae. Le regole possono essere *generalmente* ragionevoli; ma la loro più o meno stretta applicazione può essere subordinata a circostanze varie di genere letterario, di gusto artistico, di tempo, di luogo, di lingua, ecc., per la qual cosa può essere ben lecito agli scrittori dispensarsene. L'argomentazione non doveva essere volta a stabilire così recisamente che le regole sono *ragionevoli* o *irragionevoli*, ma si doveva cercare se esse costituiscano dei criteri che, derivati dai principî fondamentali del pensiero e dell'arte, sia conveniente seguire al possibile, salvo l'opportunità del contrario; oppure dei canoni fallaci, arbitrariamente imposti dall'autorità dei retori all'osservanza scrupolosa degli scrittori. Dal dilemma manzoniano si ha che: o le regole sono ragionevoli, e si devono applicar sempre; o sono irragionevoli, e allora non si devono applicar mai. L'una e l'altra conseguenza è evidentemente falsa. Il punto sta invece nel vedere se e quanto possa essere opportuno attenersi a quelle regole, e se e quanto possa anche essere conveniente di liberarsene, secondo i casi (1).

(1) Prima di chiudere la esposizione della parte negativa della dottrina romantica, il Manzoni scrive una bella pagina sulla *originalità* di essa.

Passando dalla parte negativa alla parte positiva del sistema romantico, il Manzoni comincia con l'affermare che questa è

Crediamo opportuno di riferirla qui a piedi, perchè ci è una prova di quello che abbiamo ripetutamente sostenuto, cioè che il fondo delle idee propugnate ed applicate dal Manzoni si trova già più o meno largamente ed apertamente sviluppato in una serie molteplice di scritture anteriori. Con ciò non abbiamo inteso scemare il merito del Manzoni, sibbene cercare la derivazione delle sue dottrine, per istabilire la parte che egli ebbe, nel determinarle e diffonderle; tanto richiedeva il metodo a cui s'informa la moderna critica letteraria. E noi citiamo tanto più volentieri le parole del Manzoni, poichè qualcuno potrebbe essere tentato di ritorcele contro di noi. Ma noi osserviamo che, quanto al fatto, il Manzoni ci dà ragione; quanto poi al concetto, altro è dire, com' egli fa, che l'esser vecchie non toglie la bontà delle sue idee, altro è l'affermare, come facciamo noi, che l'essere quelle idee state sostenute prima da altri che da lui (*) ne toglie a lui la paternità. Ecco ora le parole del Manzoni: « Si diceva che tutte quelle idee, tutti quei richiami, tutte quelle proposte di riforma letteraria, erano cose vecchie, ricantate, sparse in cento libri. Che questa fosse una critica oziosa agli ingegni, non una obiezione al sistema, è cosa troppo manifesta. La questione era, se molte idee fossero vere o false; che c'entrava s'elle fosser nuove o vecchie? Riconosciuta la verità, o dimostrata la falsità delle idee, anche l'altra ricerca poteva essere utile alla storia delle cognizioni umane: ma anteporre questa ricerca, farne il soggetto principale della questione, era un cangiarla, per non risolverla. Ma oltre l'essere quella critica inopportuna, le confesso che mi pare anco affatto ingiusta. Molte di queste idee, dicevano alcuni oppositori, sono state già messe in campo; la tale è del tale scrittore, morto da un secolo; la tal'altra, del tal altro. Non parliamo di quelle che erano affatto nuove, e non furono così poche; le opposizioni stesse ne provocarono assai. Ma il nesso delle antiche, ma la relazione scoperta e indicata fra di esse, ma la luce e la forza reciproca, le modificazioni, le estensioni, le restrizioni, che venivano a tutte dal solo fatto di classificarle sotto ad un principio, il sistema insomma, da chi era stato immaginato, da chi proposto, da chi ragionato mai? Ma, dalle ricchezze intellettuali sparse, dal deposito confuso delle cognizioni umane, raccogliere pensieri staccati e accidentali, verità piuttosto sentite che tenute, accennate piuttosto che dimostrate;

(*) Chi vien dopo, naturalmente, anche senza essere Manzoni, aggiunge qualcosa sempre, determina meglio, perfeziona insomma.

assai meno *precisa, diritta ed estesa* di quella, e ragionatone il motivo, s'accontenta di esporre quello che a lui sembra il principio generale del positivo romantico e che consiste nella formola da noi altre volte ricordata, *che la poesia e la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo.* Ma il vero nella lettera manzoniana torna ad assommarsi con la religione, e l'autore si rallegra perchè il sistema romantico *non solo in alcune parti, come ho accennato più sopra,* ma *nel suo complesso, mi sembra avere una tendenza religiosa* (1). Cercando poi se la tendenza religiosa fosse o no *intenzionale* nei romantici, egli si rallegra in ogni modo che quella tendenza ci sia; se c'è poi anche l'intenzione, *certo desiderabile, certo non indifferente,* tanto meglio. E questa è come la conclusione della lettera manzoniana, la quale torna in siffatto modo a circoscrivere con criteri troppo restrittivi l'azione e l'estensione della letteratura, subordinandola interamente al sentimento religioso (2).

---

subordinarle ad una verità più generale, che riveli fra esse una associazione non avvertita in prima; cangiare i presentimenti di molti uomini d'ingegno in dimostrazioni, e le dubitazioni in scienza; togliere a molte idee l'incertezza e l'esagerazione; sceverare quel misto di vero e di falso, che le faceva rigettare in tutto da molti, e ricevere in tutto da altri con un entusiasmo irragionevole; collocarle con altre, che servono ad esse di limite e di prova ad un tempo, non è questa la lode d'un buon sistema? Ed è ella una lode tanto facile, e tanto spesso meritata? E chi mai ha desiderato, o immaginato un sistema che non contenesse fuorchè idee tutte nuove? Sarebbe esso ragionevole, intelligibile, possibile? ». Vedi Epist. cit., Vol. I, pag. 331.

(1) Loc. cit., pag. 309.

(2) L'egregio D'Ovidio scrive che *suscita ammirazione una critica così elevata, così spregiudicata, qual è quella di cui il Manzoni dà saggio nel Discorso sul* Rom. stor. *e nelle lettere sulle due unità drammatiche e sul Romanticismo,* cioè questa di cui abbiamo parlato sin qui. *Spregiudicata* la critica di questa lettera al D'Azeglio? Non mi pare e

S'io dico ver, l'effetto nol nasconde.

II. — Incomparabilmente miglior lavoro di critica e di dottrina è il discorso sul *romanzo storico*, il quale meriterebbe di essere assai più divulgato che in effetto non sia, quantunque fra la ricca erudizione e le belle argomentazioni siavi più che qualcosa di specioso e di eccessivo. Ben dice il d'Ovidio che il Manzoni si propone nelle sue prose dissertive (1) una tesi alquanto sottile. L'osservazione vale anche per questo scritto sul romanzo storico; e veramente sembra strano un discorso sapientemente architettato a dimostrare la necessaria imperfezione di un capolavoro. Il fondo del discorso è che la mescolanza del vero e dell'immaginario produce un genere ibrido, incapace di appagare appieno nè il raziocinio nè l'immaginazione. In questo modo egli pronuncia una ben grave sentenza contro il genere da lui così amorosamente e sapientemente trattato, anzi pronuncia addirittura la *maxima capitis diminutio* contro il suo proprio capolavoro; e nullameno non si perita di affermare questa verità, a cui è pervenuto con sottili ragionamenti, che la mescolanza del reale storico e dell'inventato in una sola opera d'arte è una strana contraddizione.

Il primo appunto ch'egli fa al romanzo storico è che il confondere il vero coll'immaginario non serve ad istruire. Quando, egli dice, « uno che abbia la riputazione di piantar carote, vi « racconti una novità interessante, dite di saperla? Rimanete « appagato? Ora voi (quando scrivete un romanzo, s'intende) « siete simile a lui, cioè uno che racconti ugualmente il vero « e il falso ». E seguita poi: « Istruzione, diletto erano i vostri « due intenti; ma sono appunto così legati che, quando non « arrivate l'uno, vi sfugge anche l'altro; e il vostro lettore non

(1) Mi duole che quest'aggettivo non ci sia nel vocabolario; ma come si dice *narrativo* e *descrittivo*, perchè non s'ha da poter dire *dissertivo?*

« si sente dilettato perchè non si trova istruito ». Se tutta la critica al genere misto di storia e d'invenzione stesse in questa argomentazione, non avrebbe gran fondamento, poichè essa poggia su di un principio che il Manzoni ha contribuito molto a divulgare, ma che nullameno è tutt'altro che controverso: il principio che l'opera letteraria ha uno scopo ben determinato da proporsi e da raggiungere, che è quello d'ammaestrare. Ma procedendo nel suo ragionamento l'autore trova più saldi argomenti. È male, egli dice, il confondere insieme il vero col falso; non è cosa migliore il distinguere *espressamente il vero positivo dall'invenzione.* L'essere alcune parti presentate come vere ed altre come un prodotto dell'invenzione è quanto più si possa imaginare contrario « all'unità, alla continuità « dell'impressione di un racconto, al nesso, alla cooperazione « di ciascuna parte nel produrre un effetto totale. Con ciò si « sostituisce il repugnante e l'inconciliabile all'omogeneo; si « distingue l'assentimento che si dà al vero positivo e quello « che conviene al verisimile; il che si traduce in una contrad- « dizione della forma e in una contraddizione dell'impressione ». L'argomento è logicamente vero; ma sembra anche vero che chi riceve una piena e forte impressione estetica non è disposto a badare tanto per il sottile a così fatte distinzioni. A scrutar bene con l'analisi minuziosa, più di qualche elemento negativo c'è in ogni genere d'arte e la efficacia che questa ha e l'ammirazione che desta è sempre proporzionata alla disposizione spirituale, per cui si può più o meno dimenticarsi nella contemplazione fantastica di quella. Se mirando una statua o un quadro, invece d'abbandonarci interamente alla contemplazione estetica vogliamo tastar con le mani e ci lasciamo ammonire dal vigile raziocinio che quella statua non è che un blocco di freddissimo marmo e quel quadro non è che un insensibile pezzo di tela verniciata, bella e calda impressione

che ci fanno anche il Mosè di Michelangelo e l'Assunta del Tiziano! Peggio poi, se così si facesse con la poesia.

Difficile e inopportuno sarebbe il seguire passo passo il Manzoni nelle sue sottili spesso e pur sempre acute disquisizioni, nelle quali si manifesta, non solamente una grande vigoria dialettica, ma eziandio un concetto e una conoscenza larga dello svolgimento storico delle forme dell'arte. Al qual proposito il D'Ovidio conchiude che, se può parere un paradosso che l'autore con un ragionamento critico neghi la ragione artistica del suo capolavoro, è anche certo che in massima egli ha ragione, poichè « la storia comparata delle letterature, la « storia genetica delle forme letterarie o, come qualcuno la « chiama, la morfologia delle lettere, tutti gli alti studi in« somma filologici e storici come oggi si fanno, conducono « precisamente a quei risultati a cui il Manzoni giunse » (1). Se non che la storia genetica delle forme letterarie può dimostrare che per ora e per un pezzo a venire sembra morta la poesia epica, morta la poesia didascalica e la bucolica, poco vitale ormai, se non morta, la tragedia; ma il cercare perchè il romanzo storico, nato ieri, abbia già compiuto la sua parabola, ci sembra richiedere tutt'altro ordine di considerazioni che non quelle fondate sulla filologia. In ogni caso non può ammettersi che sia colpa del genere se di Manzoni, se di Walter Scott ce n'è stato uno solo; e del resto i geni che toccarono il sommo della perfezione (2) nelle varie forme lette-

---

(1) Cfr. D'Ovidio, *Potenza fantastica del Manzoni e sua originalità* in *Discussioni Manzoniane* cit., pag. 46.

(2) E sempre *perfezione relativa*, s'intende bene. O quanto di grottesco, di strano, d'ingenuo anche uno scolaretto saprebbe trovare oggidì, non pure nella *perfezione* di Omero e d'Aristofane e di Plauto e di Virgilio, ma eziandio di Dante, del Boccaccio, dell'Ariosto, dello Shakespeare e sto per dire di qualche altro più moderno ancora!

rarie furono sempre e dappertutto unici, o pressochè unici. Nè si comprende perchè, se l'epica e la gran lirica greca non ebbero che un Omero e un Pindaro solo; se l'epica romana non ebbe che un Virgilio, se la nuova poesia italiana non ebbe che un Dante e la nuova commedia francese che un solo Molière e la tragedia inglese che un solo Shakespeare, non si comprende, ripetiamo, per qual ragione il romanzo storico moderno dovrebbe proprio contare a serque o mezze serque i Manzoni o gli Scott (1). L'evoluzione delle forme precipita oggidì con ben altra rapidità e con ben altre leggi che non quelle le quali ci son date dalla filologia e dalla storia comparata, e noi vedemmo e vediamo struggersi in vani sforzi anche il romanzo di pura invenzione e tramontare i cicli del romanzo intimo, del romanzo sociale e perfin del romanzo *naturalista*, senza che a gran pezza nessuna di queste specie abbia avuto un astro di così pieno, universale e durabile splendore come il Manzoni e lo Scott.

III. — Assai più grave argomento è certamente quello della unificazione della lingua, intorno a cui il Manzoni si è

(1) Del rimanente un genere d'arte è ibrido o fondato su di falsi principî in un tempo, e può essere vero e sublime in un altro. Chi avrebbe detto a Virgilio e a' suoi ammiratori del buon secolo che il poema didascalico sarebbe ripudiato come frutto di ben altra contraddizione che non è quella sulla quale si fonda il romanzo storico? E, non ostante la flagrante contraddizione, le *Georgiche* son pure una delle più perfette cose che il genio latino abbia prodotto! Una contraddizione è pure negli elementi formali del *De Rerum natura*; e nullameno che cosa ha prodotto la poesia latina di più originale e di più forte del poema di Lucrezio? Applicate moderni criteri estetici e morali, e a che cosa si riduce tutto il teatro greco? Quando noi ci perdiamo nell'illusione artistica del vero, guai se una voce sorga in noi a gridarci che quella è finzione. Gli elementi dell'arte, come quelli della vita, sono essenzialmente relativi e il voler giudicarla od attuarla con criteri assoluti non può condurre a buon risultato di sorta.

travagliato per molti anni e parecchi scrittori hanno strenuamente disputato anche in questi ultimi tempi. Lo stato della questione si può rilevare assai largamente da ciò che ne scrissero il Morandi e il D'Ovidio, i quali approfondirono l'argomento (1).

L'ufficio nostro non è quello di rifare comecchessia la disputa, bensì di esporre storicamente il concetto manzoniano.

Come le nuove idee romantiche si proponevano di rigenerare la letteratura sì nella contenenza che nello stile, così il problema linguistico doveva di necessità affacciarsi in tutta la sua importanza alla mente del letterato pensatore. Atterrati gl'impalcamenti della vecchia retorica; sfrondato il ciarpame accademico che camuffava e soffocava il pensiero; stabilito il principio che l'espressione degli affetti e la rappresentazione delle cose doveva essere al possibile immediata, precisa, spontanea, senza ambagi, senza artifici, senza fronzoli; era naturale che sorgesse il dubbio non forse la vecchia lingua letteraria italiana, cresciuta e invecchiata con quelle forme che si condannavano come viete e si volevano abbandonare, potesse adeguarsi ai nuovi ideali dell'arte, ai nuovi atteggiamenti del pensiero. Con la pratica e con la meditazione questo dubbio s'insinuò a poco a poco nella mente del Manzoni e, maturatosi, divenne certezza.

Giovinetto, egli si valse degli espedienti poetici che la letteratura tradizionale gli offriva, e dalla letteratura tradizionale tolse anche gli elementi linguistici. L'abito in lui fu forte com'era in tutti gli altri scrittori, talchè gl'Inni sacri sono ancor pieni di frasi e di espressioni che sentono parecchio

---

(1) Cfr. L. Morandi, *Le correzioni a' Promessi Sposi e l'unità della lingua*, Parma, 1879. — F. D'Ovidio, *La lingua dei Promessi Sposi nella 1ª e nella 2ª edizione*, Napoli, 1880.

d'accademico e di convenzionale. Nelle tragedie si può riconoscere qualche maggiore larghezza e morbidezza nell'uso della lingua; ma questa, nel complesso, è pur sempre derivata dal fondo comune della lingua letteraria italiana: gli scrittori o, ch'è tutto uno, il vocabolario. Quando però venne al Manzoni l'idea del romanzo dovette ben sorgergli nella mente il pensiero che il consuetudinario materiale linguistico non poteva essere nè sufficiente nè adatto a compiere il suo disegno, secondo i nuovi ideali dell'arte. Ma egli non aveva ancora un concetto ben determinato e saldo della lingua da usare, cosicchè chi legge la prima edizione dei *Promessi Sposi* s'accorge subito come l'autore ondeggi con assai incertezza e disuguaglianza tra la frase letteraria e l'espressione popolare ripescata persino nel fondo del patrio dialetto. Così avviene d'incontrare un modo impettito ed accademico vicino ad una frase semplice, popolare o quasi volgare. Le quali dissonanze furono ben manifeste al Manzoni medesimo, che, tosto dopo pubblicata la prima edizione del 1825-27, si diede a tutt'uomo a correggere la dicitura del suo romanzo. E in questa fatica durò ben quindici anni aiutato da parecchi toscani, come il Borghi, il Nicolini, il Giorgini, il Cioni e la signora Emilia Luti; i quali, parola per parola si può dire, gli ripassarono il lavoro, non pure rispetto alla proprietà e bontà delle espressioni, ma rispetto alla sua, a così dire, qualità idiomatica. Perocchè intanto si era venuto ben determinando e consolidando nel pensiero del Manzoni il principio che la lingua del romanzo, perchè riuscisse viva, spontanea e generalmente intesa, doveva uniformarsi perfettamente al vivente uso di Firenze.

Come egli sia venuto a questa conclusione non è difficile riconoscere, chi consideri come una volta propostosi il problema, dati i suoi concetti letterari, doveva per via di eliminazione risolverlo così. Poichè la lingua letteraria, deri-

vata dai soli scrittori, non era, secondo lui, sufficiente ad esprimere con pienezza di movimento e d'effetto e, a così dire, con organica corrispondenza tutto il pensiero, egli dovette di necessità ricorrere alla lingua parlata. Egli non cadde nell'errore del Cesarotti di prendere senza ordine e senza sistema, donde che gli venisse, un'espressione qualunque da vestirne il pensiero. Il neologismo, il barbarismo, derivato dall'uso letterario d'altri popoli, non poteva certamente rispondere all'ideale del Manzoni. Egli aveva bisogno d'una forma viva, nella quale il pensiero si disegnasse con perfetta consistenza conservando, anzi prendendovi quell'agilità, quella pieghevolezza, quel movimento ch'è proprio del discorso parlato. Ci voleva, in una parola, una lingua parlata. Guardandosi attorno, egli non vedeva che dialetti, più o meno scaltriti e sviluppati dall'uso, più o meno capaci d'assumere forme artistiche, ma pur sempre dialetti. Dovendo pertanto scegliere tra questi, il fiorentino gli si imponeva per necessità, come quello che era stato già l'antico e quasi solo genitore della lingua letteraria italiana e che delle native caratteristiche conservava ancora più largo patrimonio. La nuova teorica, tutta sua veramente, si venne così fissando nel pensiero del Manzoni, al quale sembrò evidente che per dare all'Italia unità e modernità di lingua letteraria era necessario ricorrere a Firenze. Il padre Cesari voleva ricalcata la lingua sui modelli letterari gettati nel fiorentino del 300; il Manzoni volle rinfrescare e ravvivare la lingua nelle sorgenti del fiorentino vivente. Naturale che egli non intendesse di cogliere dalla bocca del popolo fiorentino tutte quelle peculiarità dialettali che, essendo esclusive di quel luogo, non potrebbero essere intese nè accettate comunemente. Egli volle il fiorentino adoperato dalla gente colta ed atteggiato in modo da adeguarsi alla comune intelligenza e da non ripugnare al gusto comune. Spogliato

di tutti gli elementi troppo speciali al luogo e delle native capestrerie, forbito dall'uso de' ben parlanti, infrenato e rattenuto nella compostezza necessaria alla materia scritta, il fiorentino pareva al Manzoni la lingua vivente men lontana e repugnante all'uso letterario e insieme all'intelligenza comune.

Fissato nel suo pensiero questo ben chiaro e altrettanto saldo concetto, il Manzoni sottopose sè stesso e il suo romanzo a un lungo bagno di fiorentinità, durando con sollecitudine amorosa e quotidiana pazienza ben tredici anni nella emendazione dell'opera, la quale fu da lui ripubblicata nella nuova veste nel 1840. Più di qualcuno ebbe a dire che la seconda edizione era peggiore della prima, la quale si pretendeva più spontanea e vivace dell'altra. Basta gettar l'occhio sui saggi di confronto che se ne fecero per andar persuasi che la censura è priva di fondamento (1). Nel gran numero delle correzioni fatte non è meraviglia che qualcuna sia riuscita per qualche ragione men buona; o che fosse migliore l'espressione di prima o che nè la prima nè la seconda fosse veramente la buona. Ma la quantità di siffatte correzioni mal riuscite è così piccola, che il voler tenerne conto e fondarvi non sappiamo che argomenti ci sembra peggio che sottigliezza indiscreta.

Le correzioni fatte al romanzo rispondono ordinariamente ad uno di questi tre intenti fondamentali:

a) correggere la dicitura quanto alla proprietà, alla purezza e alla precisione;

b) renderla il più possibile adeguata all'intelligenza

---

(1) Cfr. *I Promessi Sposi* di A. M. *nelle due edizioni del 1840 e del 1845.* Milano, Briola e Bocconi 1877. — *Intorno alle varianti fatte nei P. S. Osservazioni dei prof.* F. Ferranti e C. A. Meschia. Foligno, 1880. — *I P. S.* di A. M. *nelle due edizioni 1840-1845. Saggio* di A. Mabellini. Firenze, 1884. — Circa la dottrina Manzoniana hanno trattato diffusamente ed esaurito l'argomento i due buoni libri citati del Morandi e del D'Ovidio.

comune, e semplice e naturale secondo la spontanea vivacità del discorso parlato.

c) sostituire alle espressioni letterarie o lombarde o, comunque, disadatte, i modi dell'uso vivente di Firenze.

Rimandando agli ottimi e conclusivi lavori del Morandi e del D'Ovidio chi è desideroso di maggiori particolari e di più compiuta trattazione della materia, ci restringeremo a recare alcuni esempi del modo come il Manzoni applicò que' suoi concetti (1). Rispetto alla proprietà e precisione noteremo questi esempi:

Capo (del grembiule) mutato in *cocca; chiarificare* (i pensieri) mutato in *chiarire; giogaia* in *pappagorgia; rinnegare* (la pazienza) in *scappare; salire* (a cavallo) in *montare; sdormentarsi* in *risvegliarsi; sentir compatimento* in *compassione; soprammano* in *sopruso; storditivo* in *assordante; torsello* in *guanciatino; trasmettersi* in *introdursi; trassinare* in *strascicare; vano della testa* (del cappello) in *cucuzzolo; racconciare* (lo stomaco) in *rimettere; albergheria* in *ospitalità; arsura interna* in *arsione interna; attizzatore* (per metafora) in *aizzatore; attuffato* (nella scrittura) in *immerso; gettò uno strido* in *cacciò un urlo*, ecc. (2).

I mutamenti che seguono mostrano invece il proposito di rendere più semplice e naturale il dettato: *abbisognare* in *bisognare; a bello studio* in *apposta; arretrarsi* in *dare indietro; bulicame* in *formicolio; captiva* in *prigioniera;*

---

(1) Notisi però che non sempre la correzione risponde così esclusivamente ad uno di quei concetti sopra enunciati, che non possa riferirsi in qualche parte anche agli altri.

(2) In generale contro il criterio della proprietà e della purezza peccano tutti i lombardismi e i gallicismi che il Manzoni s'era lasciato sfuggire nella prima edizione, p. es.: *adesso mo, porsi giù, dar giù, torsi giù, dir su, lasciar indietro, venir oltre, esser alla via, dar mente, arzelle, tosa*, testa *busa, latino* di bocca, *mantile, lavorio* per *lavoro*, ecc.

cattività in *prigionia; daddovero* in *davvero; debbe* e *dee* in *deve; di leggieri* in *facilmente; eletta* in *scelta; gragnuola* in *grandine; indi* in *poi; mai sempre* in *sempre; mattino vegnente* in *mattina seguente; nè tampoco* in *e nemmeno; nevicoso* in *coperto di neve; pensoso* in *pensieroso; perdonanza* in *perdono; perso* in *paonazzo; racconciare* in *rassettare; ricolto* in *raccolto; ricorre* in *raccogliere; sicurtà* in *sicurezza; all'incontro* in *all'opposto; vanne* in *va; ambe* e *ambo* in *tutt'e due; andare a monaca* in *farsi monaca: appo* in *presso; aspettazione* in *aspettativa; cocchio* in *carrozza; cortina* in *tendina; fantesca* in *serva; forese* in *contadino; incertitudine* in *incertezza; lucignolo* in *stoppino; ponno* in *possono; trarre* in *accorrere*, ecc.

Finalmente daremo alcuni esempi di correzioni fatte per seguir l'uso vivo fiorentino: *andare in volta* in *andare in giro* o *girare; baciocco* in *sempliciotto; berretto a foggia di camauro* in *papalina; capponaia* in *stia ; cioccolatte* in *cioccolata; costa* in *costola; discapitare* in *scapitarci; disfortunato* in *sfortunato; in cimbali* in *un po' allegro; far grosso marrone* in *farla bella; piantar la casa* in *metter su casa; far giudizio* in *metter giudizio; ferriata* in *inferriata; imbalordire* in *sbalordire; immalzanito* in *ammalazzato; inzigare* in *aizzare; largo di bocca* in *sboccato; laveggio* in *calderotto, le ne* in *gliene; mantile* in *tovagliuolo; pressa* in *fretta* o *furia; ragia* in *fandonia; rangolo* in *rodio; smortore* in *pallore; sì bene* in *appunto; spampanare* in *vantarsi; squasso* in *scossa; stramazzo* in *strapunto; svegliato assai* in *molto sveglio; tazza* in *chicchera; pescivendolo* in *pesciaiolo*, ecc., ecc.

Applicando rigorosamente quest'ultimo concetto, il Manzoni s'indusse molte volte anche a mutazioni leggere di solo qualche lettera, come *aggrinzare* in *raggrinzare; fiso* in *fisso;*

artificio in *artifizio; ufficio* in *ufizio; menomo* in *minimo; adempiere* in *adempire; castigo* in *gastigo; lenzuola* in *lenzoli; spagnuoli* in *spagnoli; stradicciuole, muricciuoli* in *stradicciole* e *muriccioli*, sostituendo quasi sempre la semplice *o* fiorentina al dittongo *uo* della lingua letteraria.

L'amore della *fiorentinità* lo consigliò eziandio a rompere le barriere delle leggi grammaticali, accettando dall'uso fiorentino modi e costrutti che la lingua letteraria insegnata dai grammatici ripudiava costantemente. Di questa specie sarebbero il *lui* sostituito spessissimo ad *egli*, il *cosa* invece di *che* o *che cosa*, *la* invece di *ella* soggetto, e l'anacoluto così frequente nel discorso famigliare e volgare. Ma vuole giustizia che si riconosca come spesso la sostituzione di *lui* ad *egli* non sia necessaria nè opportuna, anzi qualche volta sia sbagliata addirittura (come nella frase: *dond' era lui venuto*) (1). Anche l'anacoluto non riesce sempre opportuno, sia per la qualità del discorso in cui si trova, sia perchè potevasi facilissimamente e senza mancare alla naturalezza seguire il buon costrutto grammaticale (2).

Ma, prescindendo dal concetto della *fiorentinità*, il quale si andò tanto ben consolidando nella mente del Manzoni che nelle sue scritture posteriori campeggia anche più rigido ed eccessivo (3), noi vogliamo restringerci ad un'osservazione la quale non solo è contro quelli che affermano peggiorata la

---

(1) Il D'Ovidio contò soli 61 *egli* lasciati dall'autore nella 2ª edizione del romanzo.

(2) Per tutta questa parte cfr. l'ottimo e definitivo libro del D'Ovidio, pagg. 21-95.

(3) Sino all'ubbia d'imporsi in tutti i casi la sostituzione di *o* ad *u* che nel romanzo non aveva fatto da per tutto. Così venne la moda dello scriver sempre *novo, bono, omo* e guai, secondo certuni, a chi osasse scrivere *nuovo, buono, uomo!*

dicitura della seconda edizione, ma deve eziandio destar meraviglia che la prima stampa sia riuscita così scorretta. Come mai il Manzoni, maturo d'ingegno come d'età, intorno ai suoi 40 anni, studioso de' buoni scrittori e di null'altro occupato mai che di studiare, siasi lasciato cader dalla penna tale una quantità di espressioni e modi così stranamente lombardeggianti e gallicizzanti, come quella che deturpa la prima edizione del romanzo, non arriviamo a comprendere! Che mancasse la lingua al Goldoni, spirito chiuso nelle forme e negli abiti proprî del suo paese nativo si può capire, come si può capire come l'Alfieri avesse bisogno di rifare tutto il suo corso di lingua e il Baretti scapestrasse nell'uso d'una lingua che certo non brilla di purezza e venustà. L'uno, sino a quando si sentì tragico, si era occupato soltanto di donne, di cavalli e di viaggi, tutte cose a cui gli aveva servito, e meglio, il francese; mentre l'altro, viaggiatore irrequieto egli pure, scriveva come gli veniva, per abitudine e per proposito. Ma il Manzoni, che cominciò col classicheggiare seguendo i modi del Monti e del Foscolo, che negli *Inni* e nelle tragedie dette l'esempio d'una lingua in cui insieme agli elementi tradizionali è pure più di qualche cenno di ricercatezza e di artifizio, che scriveva pesando le parole e studiando scrittori e compulsando vocabolari, il Manzoni, pur dopo la prosa del Monti e del Foscolo, scrivere delle frasi come queste che seguono?:

Dare a trarre e *dar mente* per *badare; venir oltre* per *venir avanti; mettere alla via* per *apparecchiare* o *mettere in ordine; inzigare* per *aizzare; tosa* per *ragazza; testa busa* per *testa vuota; martorello* per *sempliciotto; morsello* per *boccone; mantile* per *tovagliuolo; lavorio* (*lavorerio* milan.) per *lavoro; trassinare* per *gualcire; rabbattere l'uscio* in vece di *accostarlo; panno curato* invece di *panno lavato; alla sfuggiasca* in luogo di *alla sfuggita, ecc.*;

Oppure dei modi pedantescamente letterari e disusati, come *giucare* per *giocare; scompigliume* per *guazzabuglio; guai di mastini* invece di *guaili* od *urli; debbe* per *deve*, ecc.;

Oppure delle frasi così impropriamente combinate come queste: *galoppò a lentone; appoggiò il gomito sulla sponda* e *chinò su quello la fronte; distinguere il rumore delle orme; possedere le condizioni necessarie*, ecc.

Da ciò si fa manifesta, al parer nostro, quella certa lentezza di composizione e d'esecuzione ch'era abituale nell'autore. Come generalmente una lirica, anche negli anni suoi migliori, gli costava più mesi di lavoro indefesso, e prima che la strofa riuscisse levigata e smagliante gli bisognava lunga fatica di martello e di lima, così a correggere il romanzo, e, si badi, solo nella dicitura, gli bisognarono tredici anni, i quali probabilmente sarebbero stati nulla senza l'aiuto de' toscani che gli vennero rivedendo il lavoro (e forse, a dir il vero, qualche volta lo avranno inviluppato in chi sa che dubbi e contraddizioni!). Anche qui non intendiamo fare una censura al Manzoni, ma semplicemente affermare il fatto.

Checchè sia di ciò, resta pur sempre assodato che le correzioni ai *Promessi Sposi* li hanno migliorati grandemente, e quanto alla purezza e alla proprietà, e quanto alla semplicità e naturalezza. Altri potrà discordare dal Manzoni sul concetto della *fiorentinità;* ma non potrà affermare che, eccettuati pochi casi, l'applicazione che il Manzoni n'ha fatto sia riuscita infelice per sè e pregiudizievole all'opera. Di *fiorentinismi* veri e proprî, di che l'hanno accusato, non ce n'è, almeno in tal numero da potersene tener conto; e la franchezza e limpidezza con la quale procede tutta la non breve narrazione fanno ben fede che nella teoria del Manzoni c'è pur del buono e del vero. Lasciando stare le esagerazioni degli imitatori, che scapestrarono tra i riboboli e le sgrammatica-

ture, bisogna pur riconoscere che se la nostra prosa s'è rinsanguata e ravvivata alle pure sorgenti della lingua viva, se ha smesso il fare impacciato e accademico per pigliare un andamento più spigliato e naturale, ciò si deve in gran parte all'esempio e alla dottrina del Manzoni. Il quale nelle lettere ad *Alfonso della Valle di Casanova* e a *Giacinto Carena*, nella *Relazione* al Ministero *Dell'Unità della lingua italiana e dei mezzi di diffonderla*, nella lettera al Bonghi *intorno al Vocabolario*, e nell'*Appendice alla Relazione sulla lingua*, ha sostenuto e dimostrato a più riprese, e con giovanile sicurezza ed entusiasmo anche in senile età, la sua teoria che la lingua italiana è da cercare a Firenze, perchè l'uso di Firenze, spogliato dalle peculiarità locali troppo spiccate ed esclusive, è il solo che possa accogliersi e generaleggiarsi come inteso e adoperabile da tutti, come buono se coincide con i modi delle altre regioni e dell'uso letterario, ottimo e solo da adoperarsi in ciò che differisce da questo. Il ragionamento che conduce il Manzoni a questa conclusione è che l'Italia manca di una lingua comune che abbracci l'insieme delle idee e risponda ai bisogni intellettuali e pratici di tutta la nazione, e possa servire come unico e comune mezzo di comunicazione fra tutte indistintamente le città. Non vi sono che dialetti ed una lingua convenzionale scarsa e mal definita, che si sovrappone al parlar volgare, ma non può sostituirla. Nè si potrebbe formare questa lingua, che ci manca, abbandonandola alla elaborazione complessiva del popolo italiano, perchè ne uscirebbe una lingua, quale appunto abbiamo, incerta, fluttuante, varia da provincia a provincia, incapace di precisione e stabilità. Non si avrà mai, dunque, unità di lingua. Invece abbiamo in una parte d'Italia, illustre per cultura, per lettere, per tradizioni, meno contaminata da influenze straniere, un idioma bell'e fatto, un vero idioma italiano: basta pigliar questo per

lingua comune, nazionale, e le incertezze scompaiono e l'unità della lingua è trovata (1).

Somigliante concetto sostenne apertamente e vigorosamente il Manzoni nelle scritture sopra accennate. La lettera al Carena risale al 1846 ed è il primo scritto che il Manzoni dettasse sull'argomento della lingua. Lodando il *Prontuario* (o *Vocabolario domestico*) da esso Carena mandatogli in dono e facendogli qualche obbiezione, espone i suoi concetti sulla questione, affermando che la lingua italiana è in Firenze come già la latina in Roma e come è in Parigi la francese. Poichè noi abbiamo molti dialetti e non abbiamo una lingua, bisogna scegliere uno di quelli per parlarlo e per scriverlo. Per esprimere una cosa che ha nomi diversi ne' diversi dialetti, bisogna prendere il vocabolo fiorentino; così si potrà sostituire l'unità alla moltiplicità. « Se, egli dice, vi domando come sapreste nominare in italiano « quella cosa che alcuni di noi chiamano *erbion;* altri *arveje;* « altri *ravaiot;* altri *bisi;* altri *pois;* altri *poisci;* altri, con « altri nomi ugualmente strani per una gran parte d'Italia, « rispondete tutti a una voce: *piselli.* Che è appunto il voca- « bolo usato in Firenze, e scrivendo e parlando..... ».

Del '68 è il maggior numero degli altri scritti manzoniani sull'unità della lingua. Nella *Relazione al Ministro dell'Istruzione* svolge gli stessi concetti che nella lettera al Carena, determinandoli più nettamente però e combattendo le possibili obbiezioni e mostrando che quelli che dicono *lingua toscana* bisogna pur sempre che si riferiscano all'uso fiorentino, perchè se i dialetti toscani sono somigliantissimi fra di loro, hanno

---

(1) Cfr. C. Tenca, *Opere inedite* di A. M. in *Prose e Poesie scelte.* Milano, Hoepli, vol. I. — Trovi allargata la dottrina manzoniana in P. V. Pasquini, *Dell' unificazione della lingua in Italia.* Firenze, Lemonnier, 1869.

nullameno anche non trascurabili differenze, onde non potrebbe aversene l'unità, la quale si può ottenere soltanto col fiorentino. — La lettera al Bonghi sul *De Vulgari eloquio (eloquentia)* è volta a combattere la dottrina del Perticari, opposta per l'appunto a quella del Manzoni, dimostrando che Dante non intese scrivere un trattato della lingua, ma assegnare principî di retorica; il che è perfettamente secondo verità. Nella lettera al Bonghi medesimo *intorno al Vocabolario*, contro l'opinione manifestata da Giuseppe Tigri che per *fiorentino* si dovesse intendere il *buon toscano*, sostiene ch'egli ha inteso il fiorentino per l'appunto e null'altro che questo. E conforta la sua tesi coi suoi vecchi argomenti, non senza ravvalorarli di nuove idee e pure qualcuno di nuovo aggiungendone.

Nell'*Appendice alla Relazione* rettifica qualche erronea interpretazione data a quel suo scritto, dichiarando e raffermando il suo concetto. Finalmente nella lettera al Casanova, ch'è del 1871, prende argomento dalle osservazioni da costui fatte sulle correzioni manzoniane alla *cantafavola de' Promessi Sposi nella seconda edizione*, per ispiegar novamente le ragioni che l'hanno indotto a prendere il popolo fiorentino *per correttore*, riconoscendo esplicitamente che la sua *cantafavola* (1), rispetto alla dicitura, si trovava in *stato miserabile* (2).

---

(1) Lo ripete due volte l'autore, e ci pare ostentazione.

(2) Ciò dice, esagerando, l'autore stesso. Ma più strana esagerazione fu quella del Giusti che, come appare dalla lettera stessa, si lasciò scappare che il romanzo *stava meglio prima*. Di che il Manzoni lo fece ricredere subito. Ma allora l'opinione comune era appunto che il M. avesse peggiorato e non migliorato l'opera sua; tanto è vero che, anche quel valent'uomo del Tenca mostra di essere dello stesso parere, quando a proposito delle correzioni manzoniane dice ch'esse « palesavano già da qualche anno il « segreto di quella mente condotta a ritornare sopra di sè, a ondeggiare, « a disdirsi quasi di quelle idee che avevano inspirato i modi così *schietti* « *e così italiani* del suo stile ». Come *schietti*, l'abbiamo veduto più sopra.

IV. — Basterà un rapido cenno degli altri scritti del Manzoni che hanno carattere dottrinario e disputativo, poichè la materia loro non è propriamente letteraria.

Nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* tolse a confutare un'affermazione del Sismondi che nella *Storia delle Repubbliche italiane* aveva sostenuto esser la morale cattolica stata cagione all'Italia di corruzione e superstizione. Il Manzoni animato da fervido zelo religioso dimostrò con sottile dialettica la bontà intrinseca della morale cattolica presa in astratto, spostando, senz'avvedersene, la questione; la quale non era se la morale cattolica fosse o no buona in sè stessa, ma se avesse veramente prodotti o no gli effetti che il Sismondi le attribuiva. Onde il Sismondi stesso potè ragionevolmente rispondere: « Manzoni ha descritto la morale cattolica come « deve essere e io ho descritto l'abuso che se n'è fatto ». Insomma l'Italiano trattò l'argomento soltanto da buon credente, mentre lo Svizzero l'aveva trattato da storico semplicemente. Ma se, come confutazione, non consegue appieno lo scopo, come lavoro letterario ha molto valore per i pregi dello stile che dalla profonda e fervida convinzione dell'autore riceve un calore, una vivacità, un'efficacia che forse non si riscontra, in simil grado, in niun'altra prosa del Manzoni.

La Storia della *Colonna Infame*, aspettata come un nuovo romanzo, non destò molto favorevole impressione quando si mostrò per quello che ella è, una semplice dissertazione critico-giuridica, intesa a dimostrare l'iniquità del giudizio pronunziato nel 1630 contro Gian Giacomo Mora e Guglielmo Piazza, accusati come untori. L'opera ha un difetto fondamentale, quello di rifare col senno di due secoli dopo e con la calma indagine dello storico un processo i cui coefficienti morali erano da ricercare nella condizione degli animi e nel complesso delle opinioni e delle vere o apparenti circostanze

che poterono far apparire come reale il delitto ingiustamente apposto a' due infelici. Ma fatta la debita parte a questa censura (1) ci piace ripetere col D'Ovidio (2) che nella « Colonna « Infame vi sono due vene di sentimento profondamente « umano, le quali suscitano idee e commozioni schiette ed « immediate, che non han che fare con alcuna teologia e con « alcun diritto penale. Nell'animo dei giudici che condannarono « quei due innocenti, il Manzoni ci fa ripetutamente scorgere « il continuo operare di quella che si dice coscienza artifi- « ciale: quel non voler capire, quel tirar la cosa al peggio, « quel chiuder l'adito allo spontaneo irrompere dell'evidenza, « che è proprio di chi, invece di semplicemente pensare a « profferire un giudizio giusto, si preoccupa egoisticamente « del danno che gli potrebbe venire da un giudizio ch' ei « desse disforme dall'aspettazione di quelli di cui teme il « biasimo ».

Il dialogo dell'*Invenzione* appartiene al 1841, ed uscendo interamente dal campo della disputa letteraria tenta l'ardua speculazione filosofica. Più di qualche affinità nelle tendenze dello spirito avevano legato il Manzoni al Rosmini, uomo certamente ragguardevole per nobiltà d'animo e profondità di pensiero. Alla filosofia rosminiana bevette dunque anche il Nostro e frutto visibile ne fu questo dialogo, nel quale con la solita acutezza dialettica, ma non senza una tal quale scolastica gravezza (3) sostiene la dottrina del maestro sulle

(1) Cfr. A. Borgognoni, *Studi contemporanei* cit., pag. 50.

(2) Cfr. *Discussioni Manzoniane* cit., pag. 9.

(3) Noto ad ogni buon fine che lo Zanella, giudice non sospetto, scrive che non vi trova, come altri, *quella urbana eleganza e quella venusta amabilità che troviamo nei dialoghi di Platone: in esso è qualche cosa di grave, per non dire pesante*, ecc. Cfr. *Storia della lett. ital.* Milano, Vallardi, pag. 223.

idee innate. La materia esclusivamente metafisica sottrae questo componimento all'analisi della critica letteraria, tanto più ch'esso, a confessione dell'autore medesimo, non ha altro proposito che di volgarizzare concetti non suoi, ma sviluppati alquanto più astrusamente, perchè in forma più rigorosamente filosofica, nelle opere del Roveretano. Ci contenteremo pertanto di notare che anche la tesi e l'andamento di questa disputa, come altre dissertazioni del Nostro, hanno un certo che di sottile e di spigolistro nelle distinzioni, ne' postulati e ne' corollari, onde il lettore che già a *priori* non sia consenziente, ne rimane piuttosto convinto che persuaso. Questa è, in fondo, una qualità comune a tutte le prose dissertive del Manzoni; qualità che recentemente il Borgognoni confermò ed anche il D'Ovidio riconobbe (1) e che non era sfuggita al retto giudizio di Carlo Tenca, il quale ancor nel 1850 scriveva queste parole: « Ci pare che il Manzoni si compiaccia quasi nelle « minute sottigliezze del sofisma, e vi si aggiri per entro, ana- « lizzando, rivoltando, torturando, per così dire, il pensiero « colle ingegnose risorse d'una logica penetrante e litigiosa. « Il suo stesso stile così lucido, così trasparente di evidenza « e di bellezza, ci mostra nei frequenti viluppi di frasi, negli « incidenti, negli appicchi di parole, la fatica minuziosa ed « ostinata d'un'intelligenza che si schermisce paurosa quasi « di sè medesima » (2).

Paurosa di sè medesima, sia detto ad onor del vero, non ci si mostra però l'intelligenza del Manzoni nei lavori di materia puramente storica, tuttochè le minute sottigliezze del sofisma non manchino nel *discorso sopra alcuni punti della Storia Longobardica in Italia*, e, abbondino, a parer nostro,

---

(1) Cfr. opp. citt.
(2) Cfr. op. cit, pag. 331.

nel *Saggio* sulla *Rivoluzione francese e italiana*. Tacciamo delle *Notizie storiche* premesse al *Carmagnola*, perchè, se riassumono con assai diligenza lo stato d'allora della questione, non hanno per sè grande importanza nè per la storia nè per la letteratura.

Il discorso sulla *Storia Longobarda* ha per intento di provare che al tempo della conquista di Carlo Magno, Longobardi e Italiani non formavano un popolo solo e che della conquista franca e della conseguente rovina dei Longobardi non è giusto dar imputazione ai pontefici in generale ed a papa Adriano in particolare. Naturalmente è affatto fuori del proposito nostro entrare nella disputa. Osserveremo soltanto che l'autore s'è accinto al lavoro con una preparazione larga e compiuta, con una meditazione lunga e diligente e minuziosa del soggetto, e che l'ha condotta con profondità d'osservazioni, con efficacia d'argomentazioni e con vigor di stile serrato e stringente. Nullameno il secondo punto specialmente della sua tesi non sembra condotto a conclusioni che la moderna critica storica abbia assolutamente accettate.

Il *Saggio comparativo* sopra la *Rivoluzione Francese del 1789 e la Rivoluzione Italiana del 1859* (1) cominciato nella senilità dell'autore (*sui 75 o 76 anni,* dice il Bonghi) e lasciato dall'autore incompiuto senza nessun'intenzione che fosse dato in luce, fu più desiderato quand'era inedito che non applaudito a pubblicazione fatta; anzi può affermarsi che non levò nessun romore. Il che può essere proceduto dallo stato frammentario dell'opera e dal mancarvi la parte per noi più interessante e più nuova, cioè i giudizi dell'autore sulla rivoluzione nostra e il confronto fra questa e la francese. Ma noi crediamo che nel poco favore che incontrò la nuova

(1) Fu pubblicato dal Bonghi nel 1889 presso i frat. Rechiedei, Milano.

pubblicazione debbano entrare eziandio altre cagioni, le quali avrebbero avuto tutta la loro efficacia anche se l'opera fosse stata compiuta. Anzitutto i concetti storico-politico-morali del Manzoni erano già così perfettamente conosciuti, che anche prima di legger l'opera si poteva avere un'idea sicura ed esatta dell'aspetto sotto il quale egli avrebbe considerati i fatti; aspetto buono, senza dubbio, in riga di filosofia, di religione e di morale; buono insomma in astratto, ma troppo esclusivo e teorico, crediamo, perchè non tien conto della fatalità storica delle cose considerate nel loro ambiente concreto. È lo stesso difetto che s'incontra nella *Colonna Infame*, ma divenuto più grave e costante. È presto dimostrato oggidì che i giudici hanno fatto male a condannare a morte il Mora e il Piazza, come male la Convenzione a mandar al supplizio Luigi XVI; ma lo storico che giudica e colora i fatti passati col senno del proprio tempo non è più storico nè filosofo vero, è semplicemente un moralista. Non vogliamo negare di certo la convenienza e l'utilità del richiamare i lettori alla considerazione morale degli avvenimenti; ma crediamo che si faccia opera vana quando si dimentichino le leggi della necessità storica; chè soltanto con lo studio e il rispetto di queste può essere utile veramente la lettura delle storie, e il solitario, rigido e assoluto precetto morale è sempre riuscito affatto sterile dinanzi alla forza onnipotente dei fatti. Il Manzoni poi, venuto ultimo ad esporre idee e giudizi che in più che mezzo secolo erano stati già propugnati con varia efficacia ma con molta convinzione e insistenza, non potè appagare quell'aspettazione del nuovo a cui le opere sue migliori avevano avvezzati il pubblico. D'altro lato, in un tempo, come il presente, che nello studio della storia non sembra aver valore e meritar considerazione se non la scoperta e l'esame critico dei documenti, non poteva destar molto rumore un libro in cui di un avve-

nimento così momentoso e complesso si scelgono con sagace intenzione quelle sole circostanze che meglio si prestano a dimostrare la tesi che l'autore s'era proposta.

Abbiamo detto più sopra che manca a questo lavoro la parte più importante; e per vero sarebbe stato oggetto di grande curiosità avere dal Manzoni per disteso un giudizio sui fatti del nostro risorgimento. Ma quanto al parallelo tra la nostra rivoluzione e la francese, noi non possiamo credere che fosse mai per uscirne qualcosa di notevole, giacchè gli elementi storici e sociali dell'un fatto non hanno nulla di comune con quello dell'altro, se non in quanto l'uno idealmente fu, per buona parte, conseguenza dell'altro. Onde la tesi del Manzoni, di mostrare che la Francia poteva ottenere quanto ebbe e più di quanto ebbe dalla rivoluzione senza tanti eccessi, come appunto fece l'Italia, non ha altro fondamento che un concetto etico, il quale può bastare agli intendimenti del moralista, ma è affatto insufficiente a comprendere e rappresentare con istorica imparzialità ed oggettività tanto le legittime rivendicazioni come le scomposte aberrazioni dei popoli (1).

Come di tutti gl'illustri, anche del grande Milanese s'è raccolto l'epistolario (2). Poco inclinato a sbottonarsi, il Manzoni lasciò poche lettere e generalmente brevi; poche, diciamo, avuto riguardo alla sua lunga vita e alle estese relazioni e alla grande ammirazione che molti induceva a scrivergli per aver l'onore d'una risposta. Ma nelle lettere di complimento egli non esce dal complimento mai, e se la cava con molta

---

(1) Mi duole di non potermi in ciò accordare col Bonghi, il quale è non solo un gran manzoniano, ma eziandio un veramente grande intelletto.

(2) Dovuto alla diligenza di *Giovanni Sforza*, che ne dette fuori due volumi; 1882-83. Milano, P. Carrara editore.

professione di modestia, pauroso sempre d'entrare in qualche argomento importante o di lasciarsi scappare qualche giudizio reciso, da cui era alienissimo. Poche fra le lettere del Manzoni hanno importanza per le sue dottrine letterarie e se n'è già toccato più sopra. Non molte sono notevoli per le notizie che se ne possono trarre intorno alle sue opere e tra queste specialmente le indirizzate al Fauriel. Le lettere di carattere famigliare non hanno grande interesse, perchè egli non si trovò mai aver parte diretta in avvenimenti che potessero inspirarlo a significare nelle sue lettere sensi e pensieri che si togliessero dall'ordinario. Senza dire che, spirito misurato e riserbatissimo, nè anche nelle lettere egli non si concede mai niun calore di passione, niuno sfogo di sentimenti comecchessia eccitati, niuna foga di pensieri, niun movimento un po' vibrato di frase. Trovi invece nella sua scarsa corrispondenza famigliare una bonarietà affettuosa ed arguta, una semplicità non priva di vivezza, un'urbanità scherzosa, che riesce piacevole e può essere istruttiva ed educativa. Qualche volta c'è anche la punta della satira e d'una certa fine malizia, come quando all'abate Galli di Pisa, impermalito che non gli avesse dato un suo giudizio su d'una versione da lui fatta della poetica oraziana, mentre lo nega glielo dà implicitamente, scrivendo: ..... *la traduzione della sua Poetica d'Orazio* (1). Quanto a lingua e stile le lettere manzoniane s'informano naturalmente alla dottrina dell'autore, ma errerebbe chi pensasse ch'egli si lasciasse andare a capestrerie e sgrammaticature frequenti per affettare popolarità e fiorentinità. L'applicazione rigorosa d'una dottrina rigida per sè stessa non poteva non condurre a qualche difetto; ma questo non toglie che la prosa del Manzoni sia

(1) Cfr. *Epistolario*, vol. II, pag. 293.

generalmente composta e dignitosa (1), al tutto lontana dagli eccessi che la critica antimanzoniana d'alcuni ha voluto vedervi, e a cui s'è abbandonata di poi la manzoniana idolatria di parecchi.

V. — Qual che sia la più o meno misurata ammirazione che si presta all'ingegno e all'opera del Manzoni, è giudizio universalmente accettato che profonda fu l'influenza di lui sulla nostra letteratura. Non vogliamo parlare delle dirette imitazioni che si fecero del suo romanzo e dei suoi inni, poichè coloro che seguirono per quella via il Milanese non dettero opere molto vitali; ma è generalmente ammesso che dopo, e per merito del Manzoni, uno spirito nuovo si diffuse nella nostra letteratura, la rianimò e ingagliardì, la rese alquanto più popolare, le diede in qualche parte quelle doti di naturalezza, di semplicità e di freschezza che prima le mancavano. Il Manzoni, si dice tutto in una sola frase, ha estirpato il cancro della retorica.

Una tradizione inveterata conservava nella nostra letteratura e segnatamente nella prosa, tanto rispetto alla composizione che rispetto allo stile e alla lingua, più di qualche cosa che sapeva d'accademico e di stantìo. Il giro pretenzioso del periodo, la costruzione artificiale della proposizione, la pompa amplificatoria dei modi pleonastici o perifrastici, la ridondanza delle particelle, il lusso degli epiteti, il vezzo ricercato dell'espressione dal Boccaccio eran penetrati nella prosa del quattro e cinquecento e s'erano perpetuati, come elementi essenziali all'arte dello scrivere, nella prosa, e non nella prosa

(1) Notevole che, se quanto all'andamento ed a' costrutti lo stile epistolare del Manzoni sente più del moderno e, per dir la cosa alla spiccia, del francese, quanto alle espressioni c'è più barbarismi e neologismi nelle lettere del Leopardi che in queste. Chi non lo crede non ha che da guardarci.

soltanto, de' secoli successivi. Si credeva che in quella forma gonfia e anfanata stesse il colmo della perfezione, ed anche gli ingegni migliori ne furono sedotti, eccezion fatta, e non in tutto, di alcune menti privilegiate, più sollecite del pensiero che della frase, quali il Machiavelli e il Galilei. Nel secolo passato la prosa scapestrò fra le nullaggini affettatuzze dei letterati di professione e la trascuraggine degli scrittori che facevano professione di filosofi. Esempio, e forse il migliore, della prima specie la prosicciuola un po' manierata del Gozzi, della seconda le opere del Beccaria, del Verri e degli altri novatori, e del Cesarotti. I quali ultimi nullameno promossero una reazione salutare, tuttochè eccessiva e mal disciplinata, alla vacua gonfiezza accademica, nella quale la letteratura si grogiolava da secoli, e furono, col Baretti gran nemico d'ogni retorica, i veri antesignani della riforma. Quando pertanto venne il romanticismo, delle cui idee primigenie più d'una abbiamo trovato appunto nel Baretti e nel Beccaria, tra' concetti ch'esso propugnò, questo di una maggior naturalezza e semplicità e verità d'andamento e d'espressione nella prosa e nella poesia era già ben determinato e fisso in molti intelletti. E già portava i suoi frutti anche tra i classicisti, nonostante la disperata opposizione del padre Cèsari e non ostante la tradizione, nella quale i minori intelletti s'ostinano sempre. Basti ricordare più cose del Monti e del Foscolo, dov'è sì manifesto sentore di questa nuova tendenza. Il *Conciliatore*, seguendo anche la dottrina e gli esempi recenti dei primi romantici francesi, la Stael, il Sismondi e il Chateaubriand, s'industriò alla sua volta di sfatare i decrepiti ideali della vecchia scuola, trascorrendo, se vuolsi, nel vizio contrario di non dare al culto della forma esteriore quello studio misurato e sagace, che da solo non è sufficiente, ma che è pur necessario a raggiungere la perfezione.

Erede dei principî del *Conciliatore*, con ben altra determinatezza d'intendimenti e di mezzi e con ben altra forza d'ingegno, il Manzoni li esplicò nelle sue opere, e il grido che si fece intorno al suo nome conferì a diffonderli e renderli popolari o almeno assai largamente accettati. La tradizione letteraria ebbe ancora validi campioni (fra i pensatori il Mamiani, fra i poligrafi il Giordani, fra gli storici e i trattatisti il Ranalli e il Fornari, fra i romanzieri, in diversa guisa, il Guerrazzi e il Bresciani), ma la causa era vinta. Di ciò fu fatto merito al Manzoni, che fu lodato come estirpatore del *cancro della retorica*. Se noi osservassimo che il Leopardi non fu seguace nè del romanticismo nè del Manzoni, e nondimeno riconobbe che la nostra prosa era *tutta da rifare* e ne lasciò per conto suo esempi insuperabili, in cui è tutt'altro che retorica, alcuno potrebbe con troppa ragione obbiettare che le buone dottrine e innovazioni servono ed abbisognano alla comune degli scrittori, non agl'ingegni sovrani come il Recanatese. E poichè certamente ebbero ed hanno maggior diffusione i *Promessi Sposi* che non le prose del Leopardi, e quelli del resto hanno molto maggiore semplicità e naturalezza di stile e di lingua che queste non abbiano, non si può negare la benefica efficacia esercitata dal Manzoni tanto sulla sostanza che sulla forma della letteratura nostra; chi almeno abbia per vero che la rispondenza immediata e piena dell'espressione al pensiero, la spigliatezza agile e perspicua, la limpidezza e la facile intelligibilità devono tenersi per doti essenziali della prosa moderna. E che siano tali non vi può essere ormai alcun dubbio, giacchè molti de' concetti fondamentali sostenuti e seguìti dal Manzoni si vedono ormai applicati anche da coloro che più apertamente si professano antimanzoniani.

D'altro lato non è men vero che certi principî del Nostro, eccessivi per sè, hanno condotto ingegni anche non volgari

a strane e perniciose esagerazioni. Come troppi furono tentati a perpetuare nel romanzo storico i più ibridi e inestetici connubi tra la storia mal conosciuta e peggio rappresentata e l'invenzione poveramente concepita e colorita, così anche troppi hanno creduto che per iscrivere semplicemente si dovesse togliere il frasario al volgo incolto; per ottenere spontaneità fossero necessarie le sgrammaticature; per affettar fiorentineria s'avesse a ricorrere ai ribòboli di Mercato vecchio e di Camaldoli; e che infine per aver adempite tutte le parti del perfetto scrittore, bastasse sostituire *novo*, *figliolo* e *core* a *nuovo*, *figliuolo* e *cuore*, e dir *lui* invece che *egli*, e troncar molte parole. Ma cattivi e caduchi frutti ha portato sempre anche il miglior seme, nè gli imitatori servili ed esagerati di Dante, del Petrarca e dell'Ariosto hanno scapestrato meno degli esagerati manzoniani. Or chi vorrebbe imputare a quei sommi le capestrerie de' loro seguaci?

Qual sorte definitiva sia riserbata alla dottrina manzoniana sulla lingua forse non si può ancora affermare. Nondimeno a noi pare evidente che, interpretata e applicata con una certa discrezione, e favorita dalle nuove condizioni politiche e intellettuali, ella s'avvii a trovare nel fatto una larga esplicazione. Che anche senza il Manzoni fosse una volta per cadere il regno della pedanteria nulla impedisce di crederlo e noi lo crediamo fermamente. Ma crediamo eziandio che, poichè il Manzoni c'è stato e tanto ha contribuito all'opera bella, sarebbe peggio che ingiustizia voler disconoscere e negargliene il merito.

Per quel che s'attiene alla lirica non crediamo si possa dire che egli abbia esercitato un notevole influsso sulla nostra poesia. Di sacri innaiuoli se n'ebbero molti, ma quale è ancor letto oggidì? E, rispetto alla parte formale, le qualità della lirica del Manzoni sono così strettamente collegate al suo pensiero

poetico, e questo è così personale e circoscritto, che nessuna visibile derivazione da quella si può riconoscere nella poesia nostra di dopo il '20. Ci si troverà dell'Alfieri, del Monti, del Foscolo e massimamente del Leopardi; del Manzoni, nulla o pressochè nulla. Non così si può dire della drammatica. Le idee romantiche propugnate ed attuate dal Nostro ebbero e hanno tuttavia il sopravvento e si potrebbe dire che trionfino addirittura sia rispetto alla materia, sia rispetto allo sviluppo scenico, sia rispetto alla forma esteriore. Ma, pur troppo, non pensiamo che la nostra poesia drammatica dopo l'*Adelchi* abbia avuto tali sorti da poter fare testimonianza della bontà de' principî da cui procede. Converrà dunque lasciar la sentenza agli avvenire.

Un'altra questione, o un altro lato della questione manzoniana s'è toccato recentemente: la popolarità. Gli è questo un argomento un po' vago, che dipende sopratutto dal concetto che si ha della popolarità. Fa meraviglia oggidì la popolarità spontanea che godettero Dante e il Tasso, se è vero che gli asinai e i fabbri recitassero le terzine di quello e i gondolieri le ottave di questo. Popolare fu anche il Metastasio, e popolari, nello stretto senso della parola, nonostante i tempi mutati, sono ancora fino a un certo segno i *Reali di Francia* e *Guerrino il Meschino*. Ora questa popolarità non crediamo proprio che i *Promessi Sposi* l'abbiano avuta mai.

Vorremmo poter dire che quella dei *Promessi Sposi* è una popolarità artificiale e convenzionale, come quella che procede non da uno spontaneo e universale consenso d'ammirazione del popolo che se ne pasce e diletta, ma da un giudizio riflesso e convenzionale, per cui ai nostri giovinetti e alle nostre giovinette d'una certa età cacciano tra mano i *Promessi Sposi* perchè si divertano e s'istruiscano; mentre si sa che gli stranieri appena arrivano a compitare l'italiano pi-

gliano come testo di prammatica il romanzo manzoniano, appunto come un tempo accadeva tra di noi col *Telemaco* del Fénelon per il francese.

Divulgati di molto sono stati un tempo gli *Inni sacri*, almeno fra quella generazione borghese a cui furon fatti studiare a memoria su per le scuole. Ma l'interiore organismo della lirica religiosa del Manzoni non è tale che si potesse mai acquistare vera popolarità. Il popolo non fa suo se non ciò ch'è schiettamente democratico, almeno rispetto alla forma; ora la forma degl'*Inni* manzoniani è squisitamente aristocratica; nulla di più riflesso, nulla di più sottilmente lavorato, dopo il Foscolo. Per la stessa ragione poco o punto popolari furono i canti patriottici, mentre gl'Inni meno perfetti ma più incalzati e veementi del Berchet, del Mameli, del Poerio e del Mercantini ebbero momenti di grandissima e felice popolarità. La quale adunque non può bastare a darci la misura del valor poetico d'uno scrittore e dell'importanza che ha l'opera di lui nella storia della letteratura. Nel particolare riguardo del Manzoni poi, crediamo dover conchiudere col pensiero medesimo col quale abbiamo cominciato a discorrerne, che cioè noi non ci troviamo abbastanza fuori dell'ambiente intellettuale in cui egli pensò e scrisse, da poter presumere che in processo di tempo non possa mutare quel giudizio qual che sia che si pronunci di lui. Ma tra coloro che negano al Milanese fin ogni sentimento poetico, e quelli che lo adorano creatore di tutta la nuova letteratura e lo collocano vicino a Dante, ci sembra che per intanto ci possa esser luogo ad una ragionevole ammirazione verso un ingegno veramente grande perchè ha saputo accogliere, avvivare e significare gli ideali d'un periodo importantissimo della civiltà europea e della storia nostra; ha saputo rettificare e raffermare i confini tra le vecchie e le nuove idee letterarie; ha saputo infine destare intorno al

proprio nome tanto entusiasmo, tanto consenso e insieme tanto contrasto. Chè se anche gli ideali di cui il Manzoni si fece interprete sembrano destinati a tramontare, non per questo meno fulgida e pura può essere la gloria del grande intelletto che meglio d'ogni altro li ha incarnati:

Muor Giove e l'inno del poeta resta.

FINE DELLA PARTE PRIMA.

Notiamo alcune mende tipografiche pregando il cortese lettore di perdonarci le altre che ci fossero sfuggite:

				ERRATA	CORRIGE
Pag.	9	linea	25	attraverso	attraverso a
»	23	»	31	Per il quale	Per il che
»	44	»	16	rimesse	rimessa
»	64	»	22	Aborrenti al	Aborrenti dal
»	133	»	27	ineggiato	inneggiato
»	203	»	4	conferisce	conferisca
»	233	»	22	quanto da Prudenzio	se da Prudenzio
»	242	»	30	d'un anima	d'un'anima
»	345	»	21	il dialogo l'idea,	il dialogo, l'idea
»	419	»	30	si trovi	ti trovi
»	441	»	29	(nella nota) a misura di	a misura che

Pubblicazioni dello stesso Editore.

G. FINZI e L. VALMAGGI

TAVOLE STORICO-BIBLIOGRAFICHE

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

Un vol. in-4° di pag. IV-220. — Prezzo L. 4.

Queste tavole, che sono un primo saggio di bibliografia sistematica dell'apparato critico della nostra letteratura, sono un prontuario indispensabile ad ogni studioso non ancora perfettamente erudito. — Esse furono accolte assai favorevolmente da ogni maniera di lettori e giudicate utilissime e come tali raccomandate e salutate con plauso dalle più autorevoli Riviste (*Nuova Antologia*, *Rassegna critica*, *Rassegna Emiliana*, *Letteratura*, ecc.).

Hanno fatto utilissimo lavoro i due Professori Finzi e Valmaggi compilando le tavole che annunciamo. Non ne conosciamo altre meglio concepite per la letteratura nostra, e forse non ve ne ha altre nè migliori nè peggiori di questo genere; almen per ora non ne ricordo. I due compilatori non hanno inteso di disporre in quadri tutti i fatti letterarii italiani, con quello che se n'è scritto: bensì registrare i nomi degli autori, i titoli delle loro opere, le edizioni almeno principali di queste, i *capitalissimi* sussidii critici, dove degli scrittori si può acquistare maggiore notizia. Perciò distribuiscono le loro tavole in quattro colonne: 1ª Autore; 2ª Opere; 3ª Bibliografia delle edizioni; 4ª Bibliografia della critica.

(R. Bonghi, nella *Cultura*, 1-15 sett. 1889).

Ecco un'opera che non dovrebbe mancare a qualunque degl'Italiani ami di conoscere la storia di quello che, in prosa e in poesia, ha prodotto il nostro paese, dalle più lontane origini fin oggi, e a un tempo tutti gli studi che in Italia e fuori su questa splendida produzione si sono fatti in tutt' i tempi. Qualcosa avea tentato il Fornaciari, con molta diligenza e intelligenza, nelle note al *Quadro Storico;* proseguirono l'opera il Torraca e, ancor meglio, il Casini ne' loro *manuali*. Ora il Finzi, coadjuvato dal Valmaggi, componendo in tavole, ammirabili per bontà di metodo e per limpidezza, quante notizie si potevano, ha fatto un lavoro, se non definitivo, certo superiore a tutti gli altri, e tale che, per via di giunte, può divenir sempre migliore nelle successive edizioni, che noi gli auguriamo di cuore.

(L. R., nella *Rassegna Critica* dell'Angiulli, luglio 1889).

TORINO — ERMANNO LOESCHER, Editore — ROMA-FIRENZE

Pubblicazioni dello stesso Editore.

GIUSEPPE FINZI

PROSE LETTERARIE

PROPOSTE

COME LETTURE COMPLEMENTARI

AGLI ALUNNI DEI LICEI

E DELLE ALTRE SCUOLE SECONDARIE SUPERIORI

Un vol. in-8° di pag. XV-697 — L. 5,50.

Contiene buona parte del Cortegiano ridotto a dialogo diretto. Il Liuto ed altre cose del Mamiani e più cose tra le migliori del Gioberti, del D'Ovidio, del Villari, del Massarani, del Carducci, del Vannucci, del Messedaglia, del Bonghi, del Panzacchi. Adottato nei R. Licei di Napoli (Umberto I), di Genova (Doria), di Brescia, di Lecce, Ferrara, Torino, Lucera, ecc.

INDICE

Parte Prima: **Prosa accademica e dottrinale**

I. Baldassar Castiglione.
II. Terenzio Mamiani.
III. Pietro Giordani.
IV. Vincenzo Gioberti.
V. Terenzio Mamiani.
VI. Francesco D'Ovidio.
Appendice. Dal trattato *De Vulgari Eloquentia* di Dante Alighieri.

Parte Seconda: **Indagine storico-critica**

I. Italo Pizzi.
II. Giuseppe De Leva.
III. Arturo Graf.
IV. Atto Vannucci.
V. Pasquale Villari.
VI. Alessandro D'Ancona.
VII. Cesare Balbo.
VIII. Niccolò Tommasèo.
IX. Tullo Massarani.
X. Giacomo Barzellotti.

Parte Terza: **Pensiero moderno**

I. G. E. Lessing.
II. Nicola Marselli.
III. Angelo Messedaglia.
IV. Tullo Massarani.
V. Ruggiero Bonghi.
VI. Giosuè Carducci.
VII. Enrico Panzacchi.

TORINO — ERMANNO LOESCHER, EDITORE — ROMA-FIRENZE

105
141
187
184
234
248
288
291

46

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.
This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

17 Apr '65

17 Apr '65 10

REC'D LD

JUN 2 '65 -10 AM

LD 21A-60m-3,'65
(F2336s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YC 43396

M220838

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY